



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

TAFFAREL BANDEIRA GUEDES

**RACHEL DE QUEIROZ, REGIONALISMO E RECEPÇÃO JORNALÍSTICA: um
estudo biobibliográfico da romancista e da crítica de “primeira onda” de *Dôra,
Doralina e Memorial de Maria Moura***

Recife
2022

TAFFAREL BANDEIRA GUEDES

RACHEL DE QUEIROZ, REGIONALISMO E RECEPÇÃO JORNALÍSTICA: um estudo biobibliográfico da romancista e da crítica de “primeira onda” de *Dôra, Doralina e Memorial de Maria Moura*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientador: Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira

Recife

2022

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

G924r Guedes, Taffarel Bandeira
Rachel de Queiroz, regionalismo e recepção jornalística: um estudo biobibliográfico da romancista e da crítica de “primeira onda” de *Dôra, Doralina e Memorial de Maria Moura* / Taffarel Bandeira Guedes. – Recife, 2022.
622f.: il.

Sob orientação de Anco Márcio Tenório Vieira.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.

Inclui referências e anexos.

1. Rachel de Queiroz. 2. Recepção crítica. 3. Crítica literária. 4. Jornalismo. 5. Regionalismo. I. Vieira, Anco Márcio Tenório (Orientação). II. Título.

809 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2022-121)

TAFFAREL BANDEIRA GUEDES

RACHEL DE QUEIROZ, REGIONALISMO E RECEPÇÃO JORNALÍSTICA: um estudo biobibliográfico da romancista e da crítica de “primeira onda” de *Dôra, Doralina e Memorial de Maria Moura*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Teoria da Literatura

Aprovada em: 15/03/2022

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco-UFPE

Prof. Dr. Eduardo Cesar Maia Ferreira Filho (Examinador interno)
Universidade Federal de Pernambuco-UFPE

Prof. Dr. Carlos Newton de Souza Lima Júnior (Examinador externo)
Universidade Federal de Pernambuco-UFPE

Prof. Dr. Eduardo Melo França (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco-UFPE

Prof. Dr. João Batista Pereira (Examinador Externo)
Universidade Federal Rural de Pernambuco-UFRPE

À minha mãe, Arleide Bandeira Coelho, dedico de todo o meu coração cada palavra que compõe esta tese.

À memória da escritora Rachel de Queiroz (1910-2003). Fosse eu engenheiro ou arquiteto, daria seu nome a um prédio, uma praça ou um parque. Sendo, no entanto, professor, o que posso é ler e indicar suas obras aos meus alunos e fazer de seus grandes romances assunto de um trabalho modesto como este.

AGRADECIMENTOS

Ao nosso Senhor Jesus Cristo e à Virgem Maria, a cujos ouvidos volto as minhas orações;

À minha mãe, Arleide Bandeira, por cuidar de seus filhos – incluindo Capitu – e amá-los desmesuradamente;

Ao professor Anco Márcio Tenório Vieira, orientador que desde o princípio acreditou nesta pesquisa, deixo meu reconhecimento pela leitura sempre atenciosa do trabalho, pelas indicações e empréstimos de livros úteis ao texto, pela disponibilidade sempre que precisei de sua ajuda, pelos puxões de orelha e por tornar mais leve, com suas colocações bem-humoradas, o processo de composição da tese;

Ao professor Antony Cardoso Bezerra, meu orientador no período da graduação e do mestrado, hoje um querido amigo, sou grato por ter contribuído com a tradução dos paratextos que compõem este volume, por ter me ouvido em certos momentos de angústia criativa, pela doação de livros úteis a esta tese e por representar esse modelo intelectual e profissional que persigo;

Aos professores Eduardo Cesar Maia e Eduardo Melo França, expresseo o meu agradecimento por terem aceitado participar da banca de qualificação desta tese, momento em que pude ouvir dos senhores considerações importantes a respeito do meu trabalho. No processo de conclusão do texto, espero ter respondido às perguntas levantadas e cumprido as indicações sugeridas;

Aos professores João Batista Pereira e Carlos Newton Júnior, deixo, igualmente, o meu cumprimento e um obrigado por completarem a banca examinadora. As suas leituras muito contribuíram na melhora e no enriquecimento da versão final desta tese;

Ao Instituto Moreira Salles (RJ) e à Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ), representados pelos funcionários com os quais tive contato, agradeço grandemente pela viabilidade desta pesquisa. No caso específico do IMS, guardião do espólio de Rachel de Queiroz, reconheço e aplaudo o excelente trabalho de preservação dos documentos que representam parte do legado literário deixado pela escritora. À Biblioteca Nacional (RJ), deixo igualmente o meu reconhecimento por disponibilizar ao grande público um sem-número de revistas e de jornais digitalizados, páginas da imprensa que contam a história deste país;

Aos meus demais familiares, no que destaco minha irmã, Thayanne Bandeira, e minha tia, Edilsa Coelho, agradeço pelo apoio;

Às amigas que construí na época do colégio e que ainda hoje se mantêm vivas: Natanael Andrade, Mateus Cabral, Gustavo Oliveira e Rodrigo Soares, agradeço os incentivos e me desculpo pela falta de disponibilidade ao longo de um ano de trabalho intenso de escrita;

Aos amigos que o futebol do condomínio me deu: Lucas Santos, Lucas Rossini, Arthur Albuquerque, Tales Ribeiro, Adalgisio Neto, Arlecio Souza, Johnatan Vlassov e João Lucas, deixo o meu agradecimento pelos momentos de descontração entre um capítulo e outro e por não desistirem deste goleiro que de bom só tem o nome, dando-lhe sempre uma vaga em seus times;

Às pessoas que conheci nos jogos *online* durante o mais dramático período de isolamento social vivido ao longo desta pandemia e que hoje posso reconhecer como amigos que o **Overwatch** me deu: Daniel Soares, Galileo Filipe e Gustavo Michett, agradeço por tornarem mais leves e cômicos os dias inteiros que precisei passar dentro de casa, escrevendo;

Por fim, aos colegas de trabalho, que compartilham comigo a profissão de professor no Colégio Adventista do Recife: Agla Lessa, Rodrigo da Silva, Mateus Gondim, Albenize Lima, Tiago Oliveira e Helluizy Passos, por se mostrarem interessados em saber o que eu fazia isolado numa das salas vazias do colégio ao longo das tardes e por torcerem pelo sucesso deste trabalho;

À CAPES, pelo auxílio financeiro dado a esta pesquisa.

P. – Acredita V. que ficará na literatura brasileira?

R. – Sim, como não? Daqui a uns tempos, haverá na história da nossa literatura um parágrafo mais ou menos assim: “Pelas décadas de 30 e 40 floresceu o chamado romance nordestino, no qual se distinguiram José Lins do Rego, José Américo de Almeida, Graciliano Ramos, Jorge Amado e etc.” Eu estarei no etc. (QUEIROZ, 1958a, p. 114).

RESUMO

Nesta tese, estudamos a recepção crítica jornalística dos dois últimos romances de Rachel de Queiroz: **Dôra, Doralina** (1975) e **Memorial de Maria Moura** (1992). O *corpus* de análise, para além da literatura da escritora, é composto por notas, notícias, reportagens, listas de mais vendidos e, principalmente, artigos de crítica literária publicados nos principais jornais e revistas brasileiros quando do lançamento dos citados livros. A partir dessa “fortuna crítica de primeira onda”, analisamos as avaliações que os periódicos da segunda metade do século XX publicaram da obra de Rachel. Nesse processo, foi possível identificar a posição dos romances entre as tendências da época e também o contínuo destaque na imprensa que a escritora desfrutou ao longo de 70 anos de atividade literária. Fazendo um recorte de nossa extensa bibliografia, podemos dizer que foram de grande utilidade instrumentais teóricos que incluem estudos de (1) Estética da Recepção, nomeadamente Zilberman (1989) e Jauss (1994), úteis ao nosso propósito de entender a maneira pela qual uma obra literária, no momento de sua aparição, é acolhida por seu público inicial; (2) sobre o regionalismo na ficção brasileira, no que destacamos Leite (1978), Almeida (1999), Coutinho (2004), Candido (2011) etc., relacionados para melhor avaliarmos certos rótulos aplicados à ficção de Rachel; (3) de Narratologia, com Genette (2017), Reuter (2004; 2014), Bourneuf e Ouellet (1976), recorrentes no nosso trabalho de análise dos romances; (4) e sobre a história e o desenvolvimento da crítica literária brasileira, com Coutinho (1986; 1987), Martins (1986; 2002), Rocha (2011) etc., ao que dedicamos um capítulo panorâmico e acionamos para averiguar a manutenção da atividade no jornalismo das últimas décadas do século XX. No desenrolar dos capítulos, ensaiamos uma biobibliografia da escritora, tendo por principal fonte de consulta os artigos de jornais que tomavam-na por assunto. Ademais, ao longo da análise da crítica literária dedicada ao **Dôra, Doralina** e ao **Memorial de Maria Moura**, não deixamos de incluir nossa leitura das obras, por vezes colocada em posição de confronto em relação à recepção primeira.

Palavras-chave: Rachel de Queiroz; recepção crítica; crítica literária; jornalismo; regionalismo.

ABSTRACT

In his thesis, we study the journalistic receptions of the two last novels written by Brazilian writer Rachel de Queiroz: **Dôra, Doralina** (1975) and **Memorial de Maria Moura** (1992). The corpus is composed not only by the literary works of the author, but also by notes, news, reports, bestsellers lists and articles of literary criticism conveyed in the main Brazilian newspapers and magazines when both novels were published. The articles are the most important material of our research. By considering these fresh opinions on the novels, we analyse what judgements on Queiroz's works were made in periodicals of the second half of the 20th century. During that process, it was possible to identify the locus of the novels when facing the trends of that time, as well as the constant remarks in the press Queiroz deserved during her 70 years of literary activity. A clipping of our vast bibliography shows the importance of the following critical and theoretical sources: (a) Reader-Response Criticism, with Zilberman (1989) and Jauss (1994), who helped us to understand how a literary work is received by its primary public, when it is published; (b) Regionalism in Brazilian Fiction, with Leite (1978), Almeida (1999), Coutinho (2004), Candido (2011) et al., who made it possible to judge how Queiroz's works were classified; (c) Narratology, with Genette (2017), Reuter (2004; 2014), Bourneuf and Ouellet (1976), all of them present in our analyses of the novels; (d) the History and Development of Literary Criticism in Brazil, with Coutinho (1986; 1987), Martins (1986; 2002), Rocha (2011) et al., to whom a panoramic chapter was dedicated and who, afterwards, were employed to verify the press activity during the last decades of the 20th century. A brief biobiography of the author was displayed; it was mainly based on the press articles that took her on consideration. When analysing the critical works on **Dôra Doralina** and **Memorial de Maria Moura**, we also offered our own views on the books, many times in contrast with the first impressions which appeared in the press.

Keywords: Rachel de Queiroz; critical reception; literary criticism; journalism; regionalism.

RESUMEN

Esta tesis tiene como objeto el estudio de la recepción crítica periodística de las dos últimas novelas de la escritora brasileña Rachel de Queiroz: **Dôra, Doralina** (1975) y **Memorial de Maria Moura** (1992). El corpus de análisis, además de la producción literaria de la autora, está compuesto por notas, noticias, reportajes, listas de bestsellers y, principalmente, artículos de crítica literaria publicados en los principales diarios y revistas brasileñas desde el momento en que se lanzaron los libros mencionados. A partir de ese primer momento de crítica de la fortuna, analizamos las valoraciones que las revistas de la segunda mitad del siglo 20 han publicado en torno de la obra de Queiroz. En ese proceso, fue posible identificar la posición de las novelas entre las tendencias de la época y también el permanente protagonismo de que disfrutó la escritora en la prensa en sus más de 70 años de actividad literaria. Haciendo un corte de nuestra extensa bibliografía, podemos destacar la importancia de instrumentos teóricos y críticos que incluyen estudios de: (a) Estética de la Recepción, con Zilberman, (1989) y Jauss (1994), útil para nuestro propósito de entender la forma en que se recibe una obra literaria por su público inicial, en el momento de aparición de la obra; (b) el Regionalismo en la Ficción Brasileña, con Leite (1978), Almeida (1999), Coutinho (2004), Candido (2011) et al., que han permitido una mejor apreciación de las calificaciones de la ficción de Queiroz; (c) Narratología, con Genette (2017), Reuter (2004; 2014), Bourneuf y Ouellet (1976), recurrente en nuestro trabajo de análisis de las novelas; (4) Historia y Desarrollo de la Crítica Literaria Brasileña, con Coutinho (1986; 1987), Martins (1986; 2002), Rocha (2011) et al., a los que dedicamos un capítulo panorámico y que empleamos para analizar la actividad periodística en las últimas décadas del siglo 20. En el desarrollo de los capítulos, componemos una biobibliografía de la escritora, teniendo como principal fuente de consulta los artículos de diarios que han tomado la autora como tema. Además, a lo largo del análisis de la crítica literaria dedicada a **Dôra, Doralina** y **Memorial Maria Moura**, no dejamos de incluir nuestra lectura de las obras, a menudo tomando una posición de confrontación en relación con las recepciones iniciales.

Palabras-clave: Rachel de Queiroz; recepción crítica; crítica literaria; periodismo; regionalismo.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Publicidade do romance Dôra, Doralina (1975)	283
Imagem 2 – Publicidade do romance Dôra, Doralina (1975)	284
Imagem 3 – Publicidade do romance Dôra, Doralina (1975)	284
Imagem 4 – Publicidade de obras lançadas pela Livraria José Olympio Editora em 1975	285
Imagem 5 – Lista de mais vendidos, Veja (SP)	286
Imagem 6 – Capa da 1ª. edição de Dôra, Doralina	288
Imagem 7 – Carta de inscrição de Rachel de Queiroz à vaga na ABL	361
Imagem 8 – Carta de Emílio Garrastazu Médici a Rachel de Queiroz. Rio de Janeiro, 4 de novembro de 1977	366
Imagem 9 – Proposta de edição da Obra reunida , de Rachel de Queiroz	371
Imagem 10 – Rachel posando para o fotógrafo César Loureiro, com as 700 páginas dos originais de Memorial de Maria Moura	377
Imagem 11 – Capa da 1ª. edição de Memorial de Maria Moura	386
Imagem 12 – Nota de 5 mil-rés. 1ª. estampa, 1835	447

LISTA DE QUADROS

- Quadro 1 – Presença do romance **Dôra, Doralina** na lista de “Os mais vendidos”, publicada pela revista **Veja** (SP) 287
- Quadro 2 – Artigos de crítica literária do romance **Dôra, Doralina** (1975) 289
- Quadro 3 – Presença do romance **Memorial de Maria Moura** na lista de “Os mais vendidos no Brasil”, publicada pelo **Jornal do Brasil** (RJ) 380
- Quadro 4 – Artigos de crítica literária do romance **Memorial de Maria Moura** (1992) 384

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	ENSAIO BIOBIBLIOGRÁFICO SOBRE RACHEL DE QUEIROZ NOS ANOS 1930: OS QUATRO PRIMEIROS ROMANCES	27
2.1	OS PERCALÇOS DE UM CAPÍTULO COMO ESTE	27
2.2	O INÍCIO	29
2.3	<i>O QUINZE</i> (1930)	35
2.4	<i>JOÃO MIGUEL</i> (1932)	62
2.5	<i>CAMINHO DE PEDRAS</i> (1937)	76
2.6	<i>AS TRÊS MARIAS</i> (1939)	91
3	O REGIONALISMO NA LITERATURA DE FICÇÃO BRASILEIRA E A POSIÇÃO DE RACHEL DE QUEIROZ NO ROMANCE DE 30	106
3.1	O REGIONALISMO ROMÂNTICO DE ALENCAR, TÁVORA E TAUNAY: O PERÍODO DE INDEFINIÇÃO DOS ANOS 1870	106
3.2	A FICÇÃO REGIONALISTA SOB OS INFLUXOS DA ESTÉTICA REAL-NATURALISTA: DOS ANOS 1890 AOS ANOS 1920	123
3.3	O REGIONALISMO NO ROMANCE DE 30 E A CONFIGURAÇÃO DO PROJETO LITERÁRIO DE RACHEL DE QUEIROZ	142
4	A CRÍTICA LITERÁRIA E O SEU DESENVOLVIMENTO NO JORNALISMO BRASILEIRO DO SÉCULO XX	189
4.1	DA “PRÉ-HISTÓRIA” AO ROMANTISMO.....	189
4.2	A “TRÍADE CLÁSSICA”: SILVIO ROMERO, JOSÉ VERÍSSIMO E ARARIPE JÚNIOR.....	208
4.3	A CRÍTICA LITERÁRIA NO MODERNISMO BRASILEIRO DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX	219
4.4	A POLÊMICA ENTRE A CÁTEDRA E O RODAPÉ	229

5	RACHEL DE QUEIROZ DE 1940 A 1975: DO LONGO ENTREATOS AO AGUARDADO RETORNO	240
5.1	AUSENTE, MAS NÃO TANTO: LANCES BIOGRÁFICOS E ATIVIDADE LITERÁRIA ENTRE 1940 E 1975	240
5.2	UM RECESSO SENTIDO, MAS RECOMPENSADO: A RECEPÇÃO JORNALÍSTICA DE <i>DÔRA, DORALINA</i> (1975)	274
5.3	RECEPÇÃO CRÍTICA E ANÁLISE DO ROMANCE	291
6	RACHEL DE QUEIROZ DE 1975 A 1992: NOVO INTERVALO PARA UMA DESPEDIDA DE FÔLEGO	357
6.1	ANTECEDENTES: ENTRADA NA ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS E MUDANÇA DE EDITORA	357
6.2	ANUNCIANDO O ENCERRAMENTO DE UMA CARREIRA DE ROMANCISTA: A RECEPÇÃO JORNALÍSTICA DE <i>MEMORIAL DE MARIA MOURA</i> (1992-1993)	374
6.3	RECEPÇÃO CRÍTICA E ANÁLISE DO ROMANCE	387
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	462
	REFERÊNCIAS	483
	ANEXO A – SELEÇÃO DE RECORTES DE ARTIGOS DE JORNAIS	505
	ANEXO B – FORTUNA CRÍTICA JORNALÍSTICA DE “PRIMEIRA ONDA” DE <i>DÔRA, DORALINA</i> (1975)	514
	ANEXO C – FORTUNA CRÍTICA JORNALÍSTICA DE “PRIMEIRA ONDA” DE <i>MEMORIAL DE MARIA MOURA</i> (1992-1993)	586

1 INTRODUÇÃO

Pode parecer estranho a quem nunca se aventurou no gênero, mas é já com um gratificante sentimento de dever cumprido que colocamos no papel as palavras que introduzem um trabalho acadêmico. Isso porque, ao contrário do que a disposição das partes pode sugerir, a “Introdução” é a seção que deixamos para escrever por último, a ela só chegando depois de concluído todo o resto.

Por ora, peço licença para abrir momentaneamente mão do plural acadêmico e usar a primeira pessoa gramatical nessas linhas introdutórias, espaço em que se pode dar detalhes a respeito da elaboração da tese que circunstanciais leitores estão prestes a conhecer. Resultado de um trabalho contínuo de escrita realizado ao longo de um ano (de janeiro de 2021 a janeiro de 2022), o texto que se tem nas mãos nasceu num período dramático da história da humanidade, cujos desdobramentos ainda estão para ser conhecidos.

Nesse segundo ano de pandemia de Covid-19, contamos com bibliotecas universitárias fechadas, fundações e institutos de pesquisa documental funcionando remotamente e com número reduzido de funcionários, cancelamentos de eventos acadêmicos úteis à troca de ideias entre pesquisadores, um cenário, enfim, que muito dificultou o desenvolvimento de um trabalho como este, dependente do acesso constante às fontes bibliográficas e a um espaço físico condizente com a atividade intelectual.

Por sorte, iniciativas como a da Biblioteca Nacional (RJ), cuja Hemeroteca Digital Brasileira reúne um gigantesco acervo de jornais e revistas digitalizados e disponíveis ao público, além do atendimento solícito com que pude contar no Instituto Moreira Salles (RJ) e na Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ), tornaram possível o grande número de citações, informações e referências distribuídas ao longo deste texto. Em tempos de isolamento social e de suspensão de atividades presenciais, a tecnologia de que dispomos se mostrou de grande utilidade na viabilização de pesquisas.

Falando do grande número de citações, gostaria de alertar que as notas, notícias, reportagens e demais matérias jornalísticas que não são propriamente crítica literária, *corpus* central de meu estudo, têm suas referências posicionadas nos rodapés das páginas. Optei por esse modelo para melhor organizar a bibliografia da tese, que ficaria extensa demais se comportasse as dezenas de

artigos de jornais e revistas consultados. Assim, o leitor poderá facilmente identificar o periódico, a data e o articulista, quando o há, responsável pela citação diretamente nas notas, sem precisar recorrer ao final da tese.

No mais, esclareço que a presente tese, submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (PPGL-UFPE) como requisito à obtenção do título de doutoramento, tem como objeto de estudo central os romances **Dôra, Doralina** (1975) e **Memorial de Maria Moura** (1992), da escritora Rachel de Queiroz, e a sua respectiva recepção crítica jornalística. Aliás, distingo como de meu interesse a recepção imediata à primeira edição dos livros, usualmente chamada de fortuna crítica de primeira onda. Demais artigos jornalísticos da época, como notas, notícias, reportagens, entrevistas, campanhas publicitárias e também listas de mais vendidos, elaboradas por jornais e revistas, também são citados, servindo ao propósito de reconstituição do cenário de recepção primeira dessas obras.

Destarte, para ser coerente com essa fortuna crítica, recorri o tempo todo às primeiras edições dos livros de Rachel de Queiroz, uma vez que foi esse o texto lido e analisado pelos críticos no aparecimento das obras. Não quero, com isso, dizer que a escritora cearense é exemplo de artista que costumava revisar e modificar seus livros ao longo de sucessivas edições. Melhor dizendo, até pude observar certas modificações nos primeiros romances, fato por nós comentado no primeiro capítulo desta tese, mas nada que representasse um hábito a ser mantido nos títulos posteriores.

De volta ao *corpus* jornalístico, foi graças a uma demorada pesquisa realizada no espólio da autora, depositado no Instituto Moreira Salles (RJ), que pude reunir parte significativa dos recortes que compõem o material de análise. Para além dessa fonte, demais recortes foram obtidos a partir de pesquisas no acervo digital da Biblioteca Nacional, a Hemeroteca Digital Brasileira. Todos os artigos de crítica literária dedicados ao **Dôra, Doralina** e ao **Memorial de Maria Moura** passaram por um processo de transcrição e estão disponíveis para consulta nos anexos deste trabalho. Ao longo desse processo, procurei atualizar a ortografia para os padrões atuais. Também fazem parte dos anexos algumas imagens dos recortes de jornais e revistas coletados.

Se o leitor bem observar o título desta tese, bem como o seu caráter compilativo revelado acima, é possível que encontre razão para qualificá-la como um trabalho nomeadamente monográfico. Ainda que acertada no que diz respeito à feição geral, devemos adiantar que uma avaliação como essa, decerto, não leva em conta que é comum uma tese nascer da pesquisa monográfica, pois a coleta e sistematização dos dados de certo assunto pode suscitar a colocação de uma proposição, de um problema na sua essência ou nos termos em que está formulado, como defende o professor Segismundo Spina (2003, p. 16-17.)

Dito isso, e seguindo as orientações propostas por Umberto Eco em seu manual **Como se faz uma tese**, reconheço meu texto como uma *tese monográfica*, ou seja, tomo como objeto de problematização a obra e a fortuna crítica de uma única autora, cujo recorte já foi anteriormente descrito. No entanto, conquanto de acordo que uma “tese monográfica é preferível a uma tese panorâmica” (ECO, 2016, p. 13), meu estudo não prescinde de uma atenção ao panorama – sócio-histórico, literário, biobibliográfico –, essencial a qualquer exame crítico que considere a obra e sua recepção numa dada conjuntura. E alerta para isso porque, uma vez negligenciado, “o panorama pode afigurar-se um tanto desfocado, incompleto ou de segunda mão.” (ECO, 2016, p. 13.)

Ciente, portanto, de que “quanto mais se restringe o campo, melhor e com mais segurança se trabalha” (ECO, 2016, p. 13), a proposição que coloquei ao objeto de análise está relacionada à classificação e aceitação, por parte da crítica literária do fim do século XX, de um projeto artístico correntemente entendido como “regionalista”. A partir dessa proposição, vislumbrei saltarem os seguintes problemas: (1) os romances **Dôra**, **Doralina** e **Memorial de Maria Moura**, mais de três décadas distantes do “Regionalismo de 30”, são ainda e de fato continuadores daquela proposta literária?; (2) na avaliação dos livros, qual o peso do perfil intelectual e geracional do crítico literário, também sua compreensão de literatura e o veículo jornalístico no qual colabora?; e (3) em meio a um período de produção literária (último quarto do século XX) marcadamente heterogênea e, em alguns casos, experimental, qual a resposta da crítica e do público a um projeto artístico considerado coerente, mas convencional e datado¹?

¹ Já aqui, devemos ressaltar que tais considerações fazem parte do *corpus* crítico coletado, não representando minha opinião a respeito das obras.

De antemão, confesso que o problema (2) foi de difícil solução, uma vez que boa parte dos críticos que se debruçaram sobre o **Dôra, Doralina** e o **Memorial de Maria Moura** não fez do gênero uma prática corrente capaz de possibilitar uma leitura dos seus procedimentos de análise. Nomes do jornalismo, escritores e cronistas estão entre os articulistas, alguns, inclusive, mal contando com referências sobre si nos portais de pesquisa. Acessar, portanto, o que pensavam da literatura e qual o seu perfil geracional e intelectual foi praticamente impossível em boa parte dos exemplos.

Muitas vezes, a razão de ser de estudos que têm a literatura como objeto, crivados por questões de gosto e de afinidade, reside na afeição de um estudioso pela produção de um dado autor. Sendo esta tese mais um exemplo disso, devo, no entanto, dizer que meu interesse acadêmico pela ficção de Rachel de Queiroz não é recente. Já em 2015-2017, por ocasião do Mestrado em Teoria da Literatura, realizado nesta mesma Instituição, desenvolvi uma pesquisa que pode ser entendida como a gênese deste projeto: minha dissertação abarcou a recepção crítica contemporânea aos quatro primeiros romances da escritora (**O quinze, João Miguel, Caminho de pedras** e **As três Marias**), publicados no período áureo do Romance de 30.

Assim, o que agora tomo por objeto significa o arremate da reunião e do estudo da fortuna crítica de um conjunto de romances. Como não poderia deixar de ser, no primeiro capítulo desta tese, em que ensaio uma biobibliografia de Rachel de Queiroz nos anos 1930, há a retomada de muito do que produzi na minha dissertação, conteúdo que sem dúvida precisou ser revisado, retificado e ampliado para os padrões deste estudo. Além do que, ao longo dos cinco anos que separam o mestrando do doutorando, alguma evolução espera-se no trato analítico e na compreensão da literatura racheliana.

A produção literária de Rachel de Queiroz, desde o seu primeiro momento, foi alvo de grande interesse jornalístico. Na década de 30, os seus romances receberam a atenção da crítica, e a autora, então personalidade singular nas nossas letras, foi assunto recorrente no noticiário. Nas décadas seguintes, quando já

figurava com destaque no meio literário brasileiro, Rachel tem sua presença na imprensa intensificada graças à sua contribuição regular como cronista exclusiva da revista **O Cruzeiro**, entre os anos de 1945 e 1975, e de jornais como **O Povo**, **Diário de Pernambuco** e **O Estado de S. Paulo**.

Pondo fim a um hiato que durou 36 anos², a escritora retorna ao romance com **Dôra, Doralina**, em 1975, no que o seu nome volta a ser conteúdo nas seções dos jornais dedicadas à arte e à cultura. Esse retorno foi muito comentado nos periódicos brasileiros, que se ocupavam em emitir notas e matérias não apenas a respeito do lançamento da obra, mas também do seu processo de elaboração, incluindo aqui a entrega dos originais ao prelo da José Olympio. Farto material circulou nos jornais durante aquele ano, o que reflete a expectativa que havia em torno da literatura produzida por Rachel. A repercussão e o acolhimento dados a **Dôra, Doralina** foram justificados pela crítica especializada, que saudou o regresso da romancista e reconheceu as qualidades do livro. No tocante ao público, o sucesso da história foi grande, constando várias semanas na lista dos mais vendidos.

Mais adiante, no ano de 1992, Rachel de Queiroz, então aos 82 anos, volta ao romance com o **Memorial de Maria Moura**, sua obra mais ambiciosa. Acostumado às longas ausências da romancista, o público por certo não esperava outro retorno seu ao gênero, agora que já se tinham passado 17 anos desde o **Dôra, Doralina**. “Este **Memorial de Maria Moura**, escrito numa idade que costuma danificar a criação dos talentos mais robustos, é um mistério: o mistério da ascensão ininterrupta de um escritor de gênio”, escreveu o poeta Lêdo Ivo (2008, n. p.). Na primeira edição, trata-se de um volume de 482 páginas impressas em fonte de tamanho reduzido, o que chegaria facilmente às 600, se fosse utilizado um tamanho regular. Ora, difícil imaginar tanto de uma senhora cujos romances não passavam das 250 páginas: “Mãe brincava comigo, dizia que eu só fazia livro fininho, que não ficava em pé na estante”, ela brinca em uma de suas entrevistas em vídeo.

Salvo um ou outro comentário restritivo, a recepção do romance foi elogiosa. A principal ressalva ficou a cargo de Walcyr Carrasco, em crítica publicada na revista semanal **Veja**, que viu no **Memorial** um regionalismo tardio, sem possibilidade de

² Consideramos, aqui, **As três Marias**, obra de 1939, como a última publicação inédita em livro de Rachel de Queiroz até então. **O Galo de ouro**, embora um romance anterior ao **Dôra, Doralina**, fora publicado sob a forma de folhetins, entre 2 de setembro de 1950 e 2 de junho de 1951, na revista **O Cruzeiro**, sendo editado em livro somente em 1985.

acolhimento no gosto dos leitores mais exigentes. O romancista somente reconhece no livro a qualidade de uma leitura descompromissada, voltada para o entretenimento de quem se deleita com histórias pitorescas. Em contrapartida, é possível encontrar grandes elogios ao romance, como os feitos por Antonio Houaiss e Afrânio Coutinho: o primeiro ressaltando as suas qualidades linguísticas, na reprodução do falar e do escrever do período histórico representado; e o segundo observando, além disso, a construção polifônica da narrativa e a diversidade de pontos de vista, antes de arrematar: “Um romance perfeito.” (COUTINHO, 1992, p. 4.)

Compondo a produção intelectual sobre Rachel de Queiroz, tais críticas interessam a esta tese como objeto de análise e constituem, junto aos referidos romances, o centro do nosso *corpus* de investigação. A propósito, vale ressaltar que a maior parte dessa fortuna crítica de primeira onda só veio a público uma única vez, acentuando a importância desta pesquisa o trato com esse conjunto de artigos, acessível apenas por meio dos recortes coletados, muitos dos quais não foram objeto de qualquer investigação acadêmica. A partir da análise desse material, em especial dos textos de crítica literária, pudemos investigar o lugar que a obra de Rachel de Queiroz ocupa na Literatura Brasileira e o próprio desenvolvimento da atividade crítica na imprensa.

No que diz respeito à estrutura desta tese, informamos que ela está dividida em cinco capítulos nomeados, que, por sua vez, se subdividem em seções menores. Ultrapassadas estas linhas introdutórias, o leitor entrará no segundo capítulo, intitulado “Ensaio biobibliográfico sobre Rachel de Queiroz nos anos 1930: os quatro primeiros romances”. Nele, amparados por estudos biográficos da escritora, sobretudo as contribuições de Natália de Santanna Guerellus (2013; 2019), e por leituras críticas de sua produção literária na citada década, no que se destacam as iniciativas de Haroldo Bruno (1977) e de Luís Bueno (2006), apresentamos a trajetória intelectual de Rachel, sua inserção no meio literário brasileiro e ensaiamos uma análise dos romances **O quinze** (1930), **João Miguel** (1932), **Caminho de pedras** (1937) e **As três Marias** (1939), a fim de reconhecermos o seu projeto literário e ter melhor margem para elaborar uma posição frente ao discutível rótulo de “escritora regionalista” que lhe é comumente atribuído.

O terceiro capítulo, “O regionalismo na literatura de ficção brasileira e a posição de Rachel de Queiroz no Romance de 30”, por sua vez, dá conta justamente da presença e do desenvolvimento desse tipo de ficção nas nossas letras. Percorrendo do Romantismo (séc. XIX) ao Romance de 30 (séc. XX), elaboramos um panorama em que pontualmente nos detemos sobre obras representativas dentro de cada movimento artístico ou quadro histórico. A nos servir de guia nesse percurso, pudemos contar com os estudos de Lígia C. Moraes Leite (1978), José Maurício Gomes de Almeida (1999), Afrânio Coutinho (2004a), Gilberto Freyre (1996), Antonio Candido (2012; 2013), entre outros, úteis tanto ao trabalho de reconstituição histórica quanto à própria delimitação do problemático e ao mesmo tempo incontornável conceito de regionalismo. Ao final do capítulo, nos vimos em condição de dar uma melhor resposta se os romances de Rachel de Queiroz inseridos na década de 1930 são exemplares de tão prolífica tendência.

O quarto capítulo, decerto o único desconectado do nome de Rachel de Queiroz, tem por título “A crítica literária e o seu desenvolvimento no jornalismo brasileiro do século XX”. Nele, estritamente baseados na história da disciplina escrita por Wilson Martins (1986; 2002), nos aportes pontuais de Antonio Candido (1978; 2006a) e em estudos mais recentes como os de Flora Sussekind (1993) e João Cezar de Castro Rocha (2011), percorremos as produções ligadas à crítica literária desde a sua “pré-história” no Brasil, momento de definição da atividade por aqui, até os intensos debates entre os defensores da crítica catedrática, de um lado, e os da crítica de rodapé, de outro. No meio do percurso, nomes decisivos para a disciplina, como Silvio Romero, José Veríssimo, Araripe Júnior e Tristão de Athayde foram levados em conta no panorama feito.

O quinto capítulo, intitulado “Rachel de Queiroz de 1940 a 1975: do longo entreato ao aguardado retorno”, representa o primeiro momento de análise do *corpus* principal deste estudo. Iniciando com comentários sobre as outras incursões da escritora na literatura, no que destacamos seu trabalho como cronista e tradutora, avançamos em direção ao ano de 1975, quando Rachel publica um novo romance depois de 36 anos longe das prateleiras de novidades do gênero. No esforço de reconstituição desse momento, recorreremos à ampla cobertura jornalística dada ao lançamento do **Dôra, Doralina**, após o que detemo-nos no trabalho de análise da fortuna crítica (29 artigos) e do próprio romance, amparados num instrumental

narratológico cuja lista de referências inclui contribuições na área dadas por Bouneuf & Ouellet (1976), Yves Reuter (2004; 2014) e Gérard Genette (2017).

De forma semelhante ao que desenvolvemos no anterior, o sexto capítulo, de título “Rachel de Queiroz de 1975 a 1992: novo intervalo para uma despedida de fôlego”, dá conta de alguns acontecimentos da trajetória biográfica e intelectual da escritora amplamente cobertos pela imprensa antes de adentrar na análise propriamente dita do *corpus* literário e jornalístico. Um desses acontecimentos, paradigmático o bastante para colocar o nome de Rachel de Queiroz no centro de discussão cultural do ano de 1977, foi a sua entrada na Academia Brasileira de Letras, que apresentamos a partir do que a imprensa divulgou à época. Chegando a 1992, damos conta da recepção jornalística do **Memorial de Maria Moura**, último romance da autora. Contando com um número menor de críticas, 14 artigos no total, o livro está inserido num momento em que a imprensa entrega uma cobertura mais noticiosa e menos analítica da literatura. Concomitante à análise da fortuna crítica, uma leitura do romance é levada a cabo, sustentada pela bibliografia narratológica já descrita, pelo conceito de polifonia observado em Bakhtin (2010) e por estudos do romance histórico, entre o que destacamos Alcmeno Bastos (2007), Antônio R. Esteves (2010) e Gyorgy Lukács (2011).

Nos dois capítulos de análise, a questão do regionalismo está sempre presente, tomada em conta a partir do que escreveram os críticos de primeira onda. Pondo em discussão algumas avaliações que colocavam a obra de Rachel de Queiroz como mantenedora de uma literatura regionalista nos padrões do que fizeram os romancistas de 30, damos nosso consentimento ou contestamos tais leituras, tomando por fundamento o conceito de literatura regionalista fixado no terceiro capítulo. Ademais, essa questão do regionalismo, junto a uma demarcação da presença da crítica literária nos últimos 30 anos do século XX, é por nós retomada na conclusão do trabalho, quando aproveitamos para lembrar as últimas publicações da escritora e nos despedimos certos de que sua obra representa um dos mais notáveis projetos literários por aqui desenvolvidos.

Por último, gostaríamos de dar algumas palavras a propósito da Estética da Recepção, corrente teórica cuja proposta de compreensão do fenômeno literário podemos dizer que subjaz a um estudo de reconstituição histórica como o nosso.

Iniciadas nos anos 1960, mas fortalecidas e divulgadas na década seguinte, as ideias de Hans Robert Jauss configuravam uma reação contra o modelo de historiografia literária herdado do idealismo romântico e do positivismo do século XIX. Correntes modernas, como o *New Criticism* e a Estilística, também figuravam ao teórico como tendências opostas às propostas de se colocar o leitor como eixo a partir do qual são examinados os textos e a própria história literária.

Contra-pondo-se à reflexão formalista e estruturalista, de um lado, e à estética marxista, de outro, Jauss, segundo Karlheinz Stierle (2002), propõe que o significado de uma obra literária é “apreensível não pela análise isolada da obra, nem pela relação da obra com a realidade, mas tão-só pela análise do processo de recepção, em que a obra se expõe, por assim dizer, na multiplicidade de seus aspectos.” (p. 120). Seu objetivo, portanto, era propor uma história da arte reformulada, que tomasse em consideração a interação mútua entre o sujeito produtor e o consumidor: “a vida histórica da obra literária não pode ser concebida sem a participação ativa de seu destinatário.” (JAUSS, 1974, p. 169 *apud* ZILBERMAN, 1989, p. 33.)

É ainda Stierle (2002), um dos precursores desses estudos, quem busca delimitar o que se entende por recepção de uma obra literária. Para o teórico alemão, a recepção abrange cada uma das atividades que se desencadeia no receptor por meio do texto, desde o processo de compreensão até as suas reações frente a um livro

– que incluem tanto o fechamento de um livro, como o ato de decorá-lo, de copiá-lo, de presenteá-lo, *de escrever uma crítica* ou ainda o de pegar um papelão, transformá-lo em viseira e montar a cavalo... Independente das múltiplas reações possíveis e não teorizáveis, há uma conexão complexa das camadas instauradoras da recepção, que se oferecem para a apreensão teórica. (STIERLE, 2002, p. 121, grifo nosso.)

É claro que, diante de tantas reações possíveis, algumas até não teorizáveis, como observa o estudioso, estamos falando de recepção no sentido de acolhida alcançada por uma obra no quadro histórico de seu aparecimento. Há, também, como averiguar a recepção de uma obra ao longo da história, tarefa que passa ao largo da nossa proposta, mas interessante por dar conta da possível vitalidade do texto literário, verificável por sua capacidade de manter-se em diálogo com públicos de diferentes épocas. Talvez, melhor pensando, o nosso trabalho de análise dos

romances, por vezes confrontando nossa leitura com a realizada pelos críticos de primeira onda, possa se enquadrar como uma proposta de verificação da permanência do interesse estético suscitado pela obra de Rachel de Queiroz.

Em sete teses, Jauss (1994) formula a base da Estética da Recepção, sendo as quatro primeiras de apresentação dos conceitos; e as três últimas, exposições dos princípios metodológicos. Em meio a esse intento de refundamentar metodologicamente e reescrever a história da literatura, gostaríamos de destacar, aqui, o conteúdo da terceira e da quarta tese.

3ª. tese:

O horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um suposto público. Denominando-se distância estética aquela que medeia entre o horizonte de expectativa preexistente e a aparição de uma obra nova — cuja acolhida, dando-se por intermédio da negação de experiências conhecidas ou da conscientização de outras, jamais expressas, pode ter por consequência uma “mudança de horizonte” —, tal distância estética deixa-se objetivar historicamente no espectro das reações do público e do juízo da crítica (sucesso espontâneo, rejeição ou choque, casos isolados de aprovação, compreensão gradual ou tardia). (JAUSS, 1994, p. 31.)

4ª. tese:

A reconstrução do horizonte de expectativa sob o qual uma obra foi criada e recebida no passado possibilita, por outro lado, que se apresentem as questões para as quais o texto constituiu uma resposta e que se descortine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido a obra. Tal abordagem corrige as normas de uma compreensão clássica ou modernizante da arte — em geral aplicadas inconscientemente — e evita o círculo vicioso do recurso a um genérico espírito da época. Além disso, traz à luz a diferença hermenêutica entre a compreensão passada e a presente de uma obra, dá a conhecer a história de sua recepção — que intermedeia ambas as posições — e coloca em questão, como um dogma platonizante da metafísica filológica, a aparente obviedade segundo a qual a poesia encontra-se atemporalmente presente no texto literário, e seu significado objetivo, cunhado de forma definitiva, eterna e imediatamente acessível ao intérprete. (JAUSS, 1994, p. 35.)

Primeiramente, é preciso entender o que é “horizonte de expectativa”. Assunto da 2ª. tese, ele diz respeito a um sistema de referências que se pode construir em função das expectativas que, no momento histórico do aparecimento de cada obra, resultam do conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de textos familiares, bem como da oposição entre a linguagem poética e a linguagem prática. (JAUSS, 1994, p. 27). Encontrando-se os elementos necessários para medir

a recepção de uma obra no interior do sistema, é o próprio texto literário quem dá as informações necessárias para a descrição do horizonte de expectativa de sua época. Usando **Dom Quixote** como exemplo, Jauss nos mostra que o romance de Cervantes evocou no leitor do seu tempo uma série de gêneros, estilos, formas e temas que lhe era conhecido, ou seja, fazia parte do seu horizonte de expectativa, para então contrariá-lo na proposta da obra nova: parodiar os romances de cavalaria.

Reconstituir o horizonte de expectativa de uma obra, portanto, é a demanda colocada pela 3ª. tese, cuja concretização possibilitaria ao historiador determinar o caráter artístico de uma criação literária. Mostrando certa afinidade com os formalistas e os estruturalistas que tanto criticou, Jauss acredita que o valor de um texto decorre da percepção estética que ele é capaz de suscitar, sendo realmente boas as produções artísticas que contrariam a percepção comum do sujeito, ou seja, aquelas que rompem o seu horizonte de expectativa. Segundo Regina Zilberman, uma das principais exegetas do estudioso alemão e responsável pela divulgação da Estética da Recepção no Brasil, Jauss situa o valor num elemento móvel: “a distância estética, equivalente ao intervalo entre a obra e o horizonte de expectativas do público, que pode ser maior ou menor, mudar com o tempo, desaparecer.” (ZILBERMAN, 1989, p. 35.)

Demonstrando mais uma vez a influência de Gadamer que se faz notar ao longo das suas propostas, Jauss, na 4ª. tese, aplica à literatura a lógica da pergunta e da resposta para melhor examinar as relações do texto com o momento de seu aparecimento. Uma vez reconstituído o horizonte de expectativa primeiro da obra, torna-se possível acessar a pergunta à qual o texto é resposta. Somente a partir disso, o pesquisador se vê em condições de descobrir como um texto literário foi percebido e compreendido no seu lançamento, “recuperando o processo de comunicação que se instalou” (ZILBERMAN, 1989, p. 36), ou seja, se teria sido bem recebido pelo público e pela crítica, se sofreu rejeição ou passou despercebido, se rompeu as expectativas ou se acomodou no que já esperavam os leitores etc.

Dito isso, entendemos o quanto a “reconstituição do horizonte se faz necessária por fornecer as primeiras indicações relativamente a essa troca entre o texto e o público.” (ZILBERMAN, 1989, p. 36). Ao longo do processo, quer na leitura dos romances de Rachel de Queiroz situados na prolífica década de 1930, quer na mais detida análise que fizemos de **Dôra**, **Doralina** e de **Memorial de Maria Moura**,

procuramos identificar o seu valor literário na distância entre o conhecimento da nova obra e a experiência estética vigente. No mais, ao pôr em confronto os romances com a literatura a eles contemporânea e ao analisar o que registraram as suas primeiras críticas – caminho para a determinação do seu potencial estético –, acreditamos ter de alguma forma sintonizado nosso trabalho com as propostas levantadas por Jauss, sem dúvida mais profundas e interessantes do que esta demonstração faz parecer.

E damos por ecerrada esta introdução para que o leitor possa finalmente entrar neste trabalho. Verdade que escrito em pouco tempo, mas resultado de anos de leitura, interesse e admiração contínuos pela obra de Rachel de Queiroz.

2 ENSAIO BIOBIBLIOGRÁFICO SOBRE RACHEL DE QUEIROZ NOS ANOS 1930: OS QUATRO PRIMEIROS ROMANCES

Não sou escritor de imaginação que componha bonitos enredos, nem traço o retrato de uma época, nem sou capaz de profundezas de psicologia, nem criei nada de novo ou importante na ficção nacional. A pequena graça que me podem achar é neste jeito descansado de mulher do campo, que conta histórias do que conhece e do que ama.³

2.1 OS PERCALÇOS DE UM CAPÍTULO COMO ESTE

Em crítica publicada no **Diário Carioca**, a 12 de março de 1944, Lucio Cardoso oferecia sua leitura do recém-lançado **Perto do coração selvagem**, de Clarice Lispector. Não nos estenderemos, aqui, à avaliação positiva que o escritor mineiro faz do livro de estreia da sua amiga, mas interessa-nos uma passagem do texto, útil como ponto de partida para a reflexão a que se propõe esta tese. Vejamo-la:

Dos nomes femininos creio que nenhum se compara ao da sra. Clarice Lispector, cuja estreia, há pouco, parece-me em certo sentido tão importante e tão reveladora quanto o foi no passado a da sra. Rachel de Queiroz, com o sempre lembrado e inimitável **O quinze**. Não que a sra. Clarice Lispector tenha se debruçado sobre um drama coletivo ou uma tragédia oriunda de uma chaga da natureza. Poucas vezes temos visto um tão exacerbado individualismo, uma tão lenta e obstinada sondagem do seu próprio eu, como o faz a autora de **Perto do coração selvagem**. (CARDOSO, 1944.)

É muito comum, em comentários resumitivos, muitas vezes baseados nos registros da historiografia literária nacional, a ideia de que a produção de Clarice Lispector e de Guimarães Rosa inicia, cada uma, um momento na literatura do século XX, espécie de rompimento, estabelecimento de um novo paradigma. A despeito de concordarmos que há singularidade nos projetos literários encabeçados por esses escritores, não há que se afirmar que suas obras estão isoladas no conjunto da ficção dos novecentos. Ao contrário, examinando detidamente a produção dos anos 30, passamos a ver Lispector e Rosa não como dois surtos

³ Autoavaliação de Rachel de Queiroz, presente na crônica "Carta de um editor português", (QUEIROZ, 1958b, p. 282.)

espontâneos que lograram sucesso num ambiente literário já pronto a recebê-los, mas como continuadores que elevaram e aprimoraram as duas principais linhas do romance produzido na década citada.

Assim, enquanto Guimarães Rosa leva às últimas consequências o que vinha sendo feito em matéria de “regionalismo”, estabelecendo uma linguagem e dando tratamento universal aos dramas do caboclo, Clarice Lispector teve seu debute bem recepcionado por parte da crítica porque já havia uma pavimentação do terreno dos romances “psicológicos”, representados no momento por nomes como Cornélio Penna, José Geraldo Vieira, Lucia Miguel Pereira e o próprio Lucio Cardoso, que soube entendê-la.

Uma visão menos restrita do que seja o romance de 30, portanto, mostra que a obra de Clarice Lispector pôde se legitimar porque cabia num sistema que, embora não representasse propriamente o *mainstream* da nossa literatura de ficção, era um sistema atuante e não marginalizado, como se tende a ver hoje. (BUENO, 2006, p. 23.)

Se a legitimação da literatura de Lispector, nos anos 40, foi possível graças a um sistema literário existente, cuja tradição foi fortalecida por livros definitivos como **O amanuense Belmiro** (1937), de Cyro dos Anjos, e **Os ratos** (1935), de Dyonélio Machado, também a sua posição como mulher no cenário literário de então foi beneficiária de personalidades femininas de grande prestígio na ficção, dentre as quais podemos citar Júlia Lopes de Almeida e Lúcia Miguel Pereira, sendo incontornável o destaque de Rachel de Queiroz.

Diante disso, caberia a pergunta: onde encontrar a justificativa da notória proeminência dos estudos lispectorianos sobre a literatura queiroziana? Se o impacto da estreia de Clarice Lispector nas nossas letras só encontra paralelo no lançamento de **O quinze**, como escreveu Lucio Cardoso, podemos entender Rachel de Queiroz como uma grande revelação na literatura brasileira, não apenas pela sua condição de escritora, que tanto lhe rendeu comentários, mas como verdadeiro expoente de uma tradição romanesca.

Não nos interessa pôr em confronto a literatura dessas duas escritoras, nem por essa razão foi citado aqui o nome de Clarice Lispector, mas entendemos que qualquer estudo sobre Rachel de Queiroz esbarra na escassa bibliografia dedicada à autora, mormente no que diz respeito às produções acadêmicas. Já em 1997, isso era percebido por Heloisa Buarque de Hollanda: “O melhor é pôr logo os pingos nos

is. Rachel de Queiroz, nossa romancista maior, tem hoje uma fortuna crítica reduzida e razoavelmente inexpressiva em relação à posição que ocupa na história da literatura nacional.” (1997, p. 103). Infelizmente, até os dias de hoje, pouco mudou, o que torna um desafio, portanto, a redação de um capítulo como este, em que nos propomos a apresentar a biobibliografia da escritora cearense, bem como preparar o solo para a discussão do seu projeto literário, sem dúvida vitorioso em muitos aspectos.

Ante o que discutimos quanto aos casos de Clarice Lispector e de Guimarães Rosa, não seria também razoável ver Rachel de Queiroz como um meteoro caído, dessa vez nos anos 30, na forma de um talento isolado e vanguardista. E embora o caminho natural nos levasse a iniciar nossa apreciação sobre a escritora a partir de seu primogênito **O quinze** (1930), não abriremos mão de discutir suas juvenilidades literárias e jornalísticas.

2.2 O INÍCIO

Rachel de Queiroz nasce a 17 de novembro de 1910, em Fortaleza, capital do Ceará, filha de Clotilde Franklin de Lima e de Daniel de Queiroz Lima. Herdeira de uma linhagem de literatos, por parte da mãe, e de juristas, por parte do pai, é notável o quanto a influência dos genitores assumirá papéis bem definidos na formação intelectual e política da escritora.

Descendente “puro-sangue” dos Alencar, em cujo tronco se destaca a figura do escritor José Martiniano de Alencar (1829-1877), Dona Clotilde transmite a Rachel o gosto pelos livros, as leituras dos clássicos franceses, portugueses e nacionais, que colecionava em sua notável biblioteca particular de volumes importados. Coube, portanto, a essa mãe, regular “as leituras da filha, tendo um gosto muito refinado, em sintonia com as tendências estrangeiras e com uma literatura brasileira nem um pouco banal.” (GUERELLUS, 2013, p. 44.)

Da parte do pai, o Dr. Daniel, podemos dizer que Rachel herdou a veia política e, “na construção do sujeito racheliano, essa política está diretamente vinculada à ideia de autonomia.” (GUERELLUS, 2019, p. 30). De fato, observado o percurso biográfico da escritora, fica evidente que suas posições ideológicas, seus círculos de amizade e também suas escolhas como mulher independente, por mais

que gerassem comentários desfavoráveis por parte da sociedade conservadora, tinham total respaldo e acolhimento dentro de casa. Além dessa autonomia, Dr. Daniel também transmite à sua filha o gosto pelas propriedades rurais, a vida na fazenda, considerando que os Queiroz representavam um forte poder oligárquico como donos de terras adquiridas na região de Quixadá, sertão cearense. “Ainda que dependentes de outras oligarquias no todo do sistema estadual e nacional, os Queiroz reuniram em torno de si poder econômico, político e cultural significativo.” (GUERELLUS, 2019, p. 29.)

Inserida em semelhante contexto familiar, é compreensível que a base instrucional de Rachel de Queiroz advenha dos pais e do seu autodidatismo. Os primeiros dez anos da jovem foram marcados por mudanças dentro do Estado e também fora dele, sendo algumas dessas mudanças determinadas pela devastadora seca de 1915, quando a família Queiroz perdeu toda a plantação e todo o gado. Nesse ínterim, viveram um curto período no Rio de Janeiro, onde o Dr. Daniel trabalhou como juiz de direito, trabalho ao qual não se adaptou bem. Uma indicação do amigo Lauro Sodré, então governador do Pará, levou a família a se estabelecer na capital Belém, entre os anos de 1917 e 1919. Esse período no Norte do país, quando o pai exercia as funções de professor de física e de sócio num curtume, seria lembrado por Rachel em suas crônicas anos mais tarde.

Falávamos da base instrucional doméstica da escritora, e devemos notar que Rachel somente terá sua primeira experiência na educação regular em 1921, por iniciativa da sua avó paterna, que “começou a observar que a menina não tinha nenhuma educação religiosa, não sabendo nem mesmo fazer o sinal da cruz.” (GUERELLUS, 2019, p. 45). A jovem é, então, matriculada no Colégio Imaculada Conceição, uma instituição tradicional católica, de freiras francesas, que se converte mais tarde em escola normal. O período no colégio que mais tarde inspiraria o romance **As três Marias** vai até 1925, quando Rachel conclui o curso normal, que lhe confere o título de magistério. Sua formação escolar, contudo, para aí, e a escritora volta à fazenda de Quixadá, aproveitando as horas livres para mergulhar de vez na leitura, sempre orientada por sua mãe, que lhe colocava nas mãos lançamentos literários, mas principalmente os clássicos Machado, Eça, Balzac, Zola...

A verdade é que, alguns anos antes de publicar **O quinze**, Rachel de Queiroz já se tornara figura conhecida no meio intelectual cearense e presença regular na imprensa de Fortaleza. Sua primeira publicação foi uma carta aberta, saída no jornal **O Ceará**, texto hoje bastante famoso por seu conteúdo e pelo que desencadeou na vida da escritora. Datada de 27 de janeiro de 1927, mas publicada somente em fevereiro, a carta foi assinada sob um dos muitos pseudônimos usados por Rachel nesses idos: Rita de Queluz. Em seu conteúdo, a escritora fazia uma crítica ao concurso “Rainha dos Estudantes Cearenses”, organizado pelo mesmo jornal, que deu a Suzana de Alencar Guimarães, sua amiga e familiar distante, o título monárquico.

Não foi difícil identificar a verdadeira autora da carta: o documento vinha com o carimbo do Junco, um distrito do município de Quixadá, onde a família Queiroz vivia numa fazenda de mais de cinco mil hectares. Anos mais tarde, ao avaliar esse texto irônico e bem-humorado, Rachel comentaria: “Rainha em tempos de república!, enfim, gozações ingênuas, mas gozações.” (QUEIROZ, 2010a, p. 27). Chacota ou não, a verdade é que a carta fez muito barulho e sucesso, a ponto de Júlio Ibiapina, o diretor de **O Ceará** e amigo da família, convidar a jovem para ser colaboradora fixa.

Aceito o convite, Rachel passa a publicar crônicas e poemas nas páginas do jornal. Publicações recentes reúnem os versos que a escritora produziu entre 1927 e 1930: **Serenata**, de 2010, ano em que a escritora completaria seu centenário, compila alguns desses textos, assinados tanto por nomes femininos, como Maria Rosalinda, Inocência, e o mais recorrente de todos, Rita de Queluz, quanto masculinos, a exemplo de Zé de Guignol. Indo do verso livre à forma fixa do soneto, passando por composições de forte feição popular, os poemas são verdadeiras expressões de uma alma telúrica e delicada:

Os temas poéticos de Rachel são a sua própria vida, aquilo que a sensibilizava ou inquietava: a música, o livro, a casa, o quintal, as pessoas, os sentimentos e sonhos, a seca, o povo simples, a hospitalidade cearense, o amor à terra, os animais, a religiosidade... (MIRANDA, 2010, n.p.)

Também em 2010, é finalmente publicado **Mandacaru**, que, diferente de **Serenata**, não se trata de uma reunião de textos esparsos. Escritos em 1928 e

organizados para publicação em 1929, os dez poemas do livro estão sintonizados com a arte modernista, segundo já anunciava o jornal **O Povo**, a 7 de janeiro:

Rita de Queluz – afirmação exuberante da literatura feminina no Brasil, vai oferecer-nos em breves dias um volume de versos modernos, **Mandacaru**. Aguardemo-lo. Esperemo-lo. Desejemo-lo. Para melhor aplaudir o talento e a cultura da artista. (O POVO *apud* GUERELLUS, 2019, p. 66.)

Seria esta a primeira publicação de Rachel em livro, conforme consta em artigo saído no jornal **Correio do Ceará**, mas a autora desiste da ideia, “talvez por falta de coragem ou por realmente achar os textos ruins.” (GUERELLUS, 2019, p. 66). Dos dez poemas, quatro chegam ainda a ser publicados na imprensa, ficando os demais inéditos até o ano do centenário, quando o livro sai em primorosa edição fac-similar, organizada por Elvia Bezerra e editado pelo Instituto Moreira Salles, detentor do espólio da escritora.

Nos originais dessa obra – uma série de folhas de caderno colegial, com os poemas manuscritos –, encontramos um prefácio datado de outubro de 1928, no qual a jovem Rachel se apresenta aos “Novos do Sul”, ou seja, aos artistas que encabeçaram o movimento de arte moderna em São Paulo e no Rio de Janeiro. Com aqueles poemas, Rachel pretendia dar sua contribuição ao projeto modernista formalmente iniciado em 1922, na capital paulista, e cuja influência ainda se fazia perceber naqueles afastados do país: “**Mandacaru** é um dos balbucios com que nós, os do Nordeste, tentamos colaborar na grande harmonia nacional que vocês executam.” (QUEIROZ, 2010b, p. 65). Seguindo num tom de apresentação e de reverência aos escritores que estavam a transformar a literatura brasileira, o prefácio confirma a ideia de que “Rachel de Queiroz [...] representa nos anos 1920 não só uma mocinha recém-formada pela Escola Normal, [...] mas alguém que se insere no campo intelectual modernista de seu estado, sendo uma das poucas mulheres a conseguir isso.” (GUERELLUS, 2019, p. 68.)

Voltando-nos aos poemas que compõem o livro, nos versos de **Mandacaru**, encontramos um tratamento poético da vegetação e do clima sertanejo, como visto no poema “Nheengarêçaua”, do êxodo rural, em “O êxodo” e “O Acre”, além de personalidades nordestinas influentes, como o Padre Cícero e Lampião nos versos de “Meu padrinho” e “Lampião”. São, portanto, textos que demonstram uma acentuada tendência não só modernista, mas também regionalista, abordando um

conjunto de temas que mais adiante seria o mote da literatura da autora: a seca, o fanatismo religioso, o banditismo etc.

Deixando de lado a faceta de poeta e tratando da produção ficcional em prosa de Rachel, devemos mencionar o folhetim **História de um nome**, composto por sete capítulos que narram as várias encarnações do nome “Rachel”, desde os tempos bíblicos do Antigo Testamento até o início do século XX. Esse texto, publicado entre 31 de julho e 28 de agosto de 1927 no jornal **O Ceará**, “pode ser considerado uma primeira tentativa de afirmação do nome próprio e um dos pontos de partida para a história do *eu*.” (GUERELLUS, 2019, p. 60), considerando a hesitação pública que levava a escritora a publicar a maior parte de seus escritos sob pseudônimo, como vimos.

Comentando essa publicação, que não faz parte das suas obras completas, Rachel afirma: “Era uma droga, mas já devia mostrar algum dedo de romancista.” (QUEIROZ, 2010a, p. 29). Se questionável enquanto realização literária, é inegável que o folhetim foi importante no estabelecimento do seu nome próprio no campo jornalístico cearense. Formalmente apresentada ao público e alcançando certa popularidade com seus textos, que saíam em outros periódicos de Fortaleza, como **O Povo** e **A Jandaia**, Rachel de Queiroz é inserida por Beni Carvalho nos círculos intelectuais da capital:

Com as inúmeras participações em diferentes periódicos, Rachel começava, então, a ser considerada jornalista profissional, ao mesmo tempo em que assumia a função de professora de História da Escola Normal, ganhando quatrocentos mil-réis por mês. (GUERELLUS, 2019, p. 61.)

Envolvida nesse contexto intelectual, Rachel trava contato com figuras influentes como Antonio Salles, Júlio Ibiapina, Demócrito Rocha e tantos outros que abraçaria como amigos. Em contrapartida, suas publicações em verso e em prosa nos jornais e revistas da capital, ao mesmo tempo em que agradavam à intelectualidade progressista e anticlerical, eram alvo de críticas por parte da imprensa conservadora católica, representada principalmente pelo periódico **O Nordeste**: “Em 29 de março de 1928, **O Nordeste** estampou críticas à moral daquela família [os Queiroz], que permitia que uma jovem recém-saída do colégio de freiras escrevesse para **O Ceará**, chamado pejorativamente de **O Condenado**.” (GUERELLUS, 2013, p. 58.)

Essa polêmica serve como indicativo das posições políticas assumidas por Rachel já antes da publicação do seu primeiro livro, **O quinze**. Num dos períodos mais felizes da sua juventude, lembrado na crônica “Pici”, decerto uma das maiores provas do gênero na nossa literatura, a escritora relembra os anos vividos no sítio que levava esse nome, comprado pelo seu pai e que serviria como pouso de veraneio para a família. Ali, a partir de 1927, Rachel ampliou e aprofundou seu contato com a literatura, a filosofia e as ciências sociais e políticas, lendo autores como Max Nordau, Henri Barbusse e os russos Dostoiévski, Gorki e Tolstoi. “E por isso, socialismo, revolução russa, comunismo, e até mesmo marxismo propriamente dito, já me eram assuntos familiares” (QUEIROZ, 2010a, p. 38-39), lembraria em suas memórias.

Além de se ver atraída pelas ideias de esquerda graças aos livros que lia, os círculos de amizade de Rachel também tiveram grande impacto na sua formação política, a tal ponto que, antes de completar 20 anos, a jovem “já estava comunista, muito doutrinada por Djacir Menezes, Jáder de Carvalho, Moesia Rolim, os comunistas daquela época.” (QUEIROZ, 2010a, p. 31). E não poderia ser de outra forma. Observado o quadro da capital no final dos anos 1920, nota-se que o “imaginário comunista passou a circular cada vez mais nos lugares de sociabilidade e de troca de informações entre operários, artistas e estudantes cearenses” (GUERELLUS, 2019, p. 83), o que explica a aproximação e a simpatia de uma jovem por uma ideologia que surgia como caminho para a transformação social.

Por tudo isso, se a primeira carta enviada por Rita de Queluz ao jornal **O Ceará** – aquela em que ironizava o concurso da Rainha dos Estudantes –, já trazia os elementos de uma crítica social que cativava a intelectualidade brasileira dessa época, com claras menções a leituras socialistas, não seria de espantar que um livro como **O quinze**, escrito pouco mais de dois anos depois, fosse também motivado por semelhante demanda política.

E chegamos a um ponto que exige cautela, pois, como demonstramos, o romance foi de fato concebido num período em que Rachel já tinha conhecimento e engajamento na ideologia comunista (embora só mais tarde passasse a integrar os quadros do partido). Apesar disso, lido o volume, é flagrante que o romance não condiz com uma literatura engajada, à maneira do que nos acostumamos a ver

como significado de um projeto em Jorge Amado⁴ e, de maneira mais sutil, em Amando Fontes, por exemplo. Portanto, é importante que tratemos dessa questão com cuidado.

2.3 O QUINZE (1930)

Considerado o percurso feito até aqui, nesse recorte que vai de 1927 a 1930, período em que Rachel inicia suas atividades na imprensa e torna-se colaboradora regular, escrevendo crônicas e poemas para os principais jornais e revistas de Fortaleza, assistimos a um prolífico e muito seguro início de carreira literária. Não por outra razão, levando-se em conta a sua convivência com escritores tradicionais de sua região, o seu contexto familiar e a sua precoce e promissora experiência jornalística, não seria, portanto, surpresa que a jovem viesse a público com um romance. Nas palavras da própria Rachel, comentando o assunto:

Na verdade, quando escrevi **O Quinze**, eu já era profissional – trabalhava em jornal e já tinha feito até um romancinho em folhetim. Na minha casa, como eu disse, só se lia coisa boa, de modo que eu não ousaria escrever bobagem – sentimentalismos, essas coisas – porque sabia que teria a censura severa dos meus familiares todos. (QUEIROZ, 1997, p. 22.)

Voltando à crônica “Pici”, nesse texto publicado a 24 de agosto de 1975, Rachel relembra o período de sua adolescência, quando “estava naquela faixa de entreaberto botão entrefechada rosa.” (QUEIROZ, 1989, p. 75). Descrito o sítio e situado na geografia cearense, a autora comenta sua gênese literária e intelectual, completando o inventário de nomes que trouxemos aqui:

Eu me iniciava timidamente, frequentando a roda dos literatos da cidade, roda liderada pelo nosso amado guru, Antonio Sales. Júlio Ibiapina me deixava escrever as primeiras croniquinhas no jornal **O Ceará**. Foi quando conheci Demócrito Rocha, que me dava muita segurança literária; Djacir Meneses, amigo fraterno até hoje. Jáder de Carvalho, meu primo, já amizade velha. O ruidoso e fulgurante Antônio Furtado. Ah, tantos que ainda hoje são amigos, essa graça Deus me deu, de conservar os amigos, só a Inominável os carrega. (QUEIROZ, 1989, p. 75.)

⁴ O romance social e proletário, característico da chamada primeira fase da literatura amadiana, será mais detidamente tratado no capítulo seguinte.

No mesmo sítio de veraneio, em meados de 1929, Rachel dará início à redação do que mais tarde será o seu primeiro livro: **O quinze**. Inserida “num ambiente onde se respirava literatura” (QUEIROZ, 2002a, p. 65), mas doente dos pulmões por uma congestão e suspeita de tuberculose, a jovem se via perseguida pela mãe, que a obrigava a dormir cedo. Tais condições assinalam o curioso nascimento do romance, tão comentado em entrevistas e amplamente registrado nas histórias literárias:

O quinze foi escrito em circunstâncias especiais. Eu estava doente, uma congestão pulmonar, e minha mãe se apavorou. Me impôs um regime horrível, deitar às nove da noite e acordar bem cedo. Nós morávamos numa casa de campo, sem luz elétrica. Um lampião ficava aceso a noite inteira. Eu não tinha sono às nove horas. Resolvi então aproveitar a luz e, deitada de bruços, comecei a escrever, a lápis, num caderno, o romance. (QUEIROZ, 1997, p. 22.)

Essa primeira versão do romance, escrita em caderno escolar, foi adquirida e faz parte do extraordinário acervo deixado pelo bibliófilo José Mindlin. Em 2008, Ano Cultural do Senado Federal, por iniciativa do Poder, esses originais foram finalmente publicados em edição fac-similar. Nas páginas reproduzidas, nota-se o trabalho por trás da composição do livro, nos trechos suprimidos, reescritos, acrescentados, além de muitos apontamentos, correções e notas. Na última folha, vemos escrito: 4 de janeiro de 1930, 9 horas da noite, decerto o dia e a hora da finalização do texto, que ainda passaria por uma revisão final, essa concluída em maio, também manuscrita, a ser entregue à editora.

Por fim impressa, a primeira edição do “livrinho” tinha 207 páginas e saiu pelo Estabelecimento Gráfico Urânia, em junho de 1930. Os mil exemplares, custeados pelo Dr. Daniel, apresentavam na capa uma ilustração do pintor Gerson Faria e foram impressos “em papel inferior.” (QUEIROZ, 2010a, p. 34). O empréstimo recebido para o pagamento da impressão, a escritora o restituiria em breve; e, ainda tratando de dinheiro, vale comentar o alto preço a que os exemplares eram comercializados na Livraria Moraes, vendedora exclusiva do livro. O preço, 6\$000 (seis mil réis), estava acima da média, levando em conta a qualidade da edição (são famosos os comentários negativos a respeito do papel usado e do acabamento) e o fato de se tratar de um produto de editora local. Comparemos o seu valor aos dos romances das décadas de 10 e de 20 do século passado, saídos no Centro-Sul do país:

Segundo Regina Zilberman e Lajolo, **O Ateneu**, de Raul Pompeia, custava 3\$000 em 1913; **Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá**, de Lima Barreto, custava 2\$000 /2\$500 em 1918; **Narizinho arrebitado**, de Lobato, custava 2\$500 em 1921; **O homem e a morte**, de Menotti Del Picchia, 4\$000 em 1923; **A escrava que não é Isaura**, de Mário de Andrade, custava 5\$000 em 1925. (GUERELLUS, 2013, p. 67.)

Considerando outras estreias literárias da própria década de 30, a primeira edição de **O Quinze** ainda se destaca pelo seu valor de capa relativamente alto, somente equiparado a edições posteriores, de editoras maiores e com boa capilaridade de divulgação, embora a circulação praticamente se limitasse ao público do Rio de Janeiro e de São Paulo: **Menino de Engenho**, primeiro romance de José Lins do Rego, saiu em fins de junho de 1932, pela carioca Adersen Editores, a preço unitário de 5\$000 réis⁵; **O país do carnaval**, debute de Jorge Amado de 1931, sai pela também carioca Schmidt, a 6\$000 réis, mesmo preço cobrado pela 2ª. edição⁶ de **Cacau**, publicado pela Ariel ainda de 1933.

Tal padrão de preço, 6\$000 a 8\$000 réis, será a realidade dos livros publicados pela Livraria José Olympio Editora, que, em 1934, adquire os direitos e lança a 7\$000 réis cada os dois primeiros romances do “ciclo da cana-de-açúcar” de Zé Lins, **Menino de Engenho** e **Doidinho** (1933). Como destaque, as edições eram acompanhadas por capas atraentes de Cícero Dias, papel de boa qualidade e alta tiragem. Ainda no tocante à Casa, seu catálogo na década de 40 era decerto o mais expressivo do mercado editorial brasileiro, e romances importantes desse acervo, como **Vidas Secas**, **Banguê** e **Caminho de Pedras**, da própria Rachel, eram vendidos nesse período a 6\$000 réis a brochura⁷.

Voltando a **O quinze**, o romance terá sua segunda edição saída pela grande Companhia Editora Nacional, de Monteiro Lobato, em capa dura e exemplares numerados, a preço estimado de 8\$000 réis. A propósito dessa nova edição, vale um parêntese: descobrimos equivocada a informação⁸ dada pela autora, muitos anos depois, segundo a qual o texto dessa nova impressão teria passado por rigorosa revisão (na verdade, as modificações no texto passam a ser percebidas a partir da 3ª. edição do livro (1942), seguindo ainda alguns cortes na edição

⁵ (HALLEWELL, 2012, p. 484).

⁶ A primeira edição, logo esgotada, saíra mais cara: 8\$000.

⁷ (SORÁ, 2010, p. 294).

⁸ “A dor para mim é segura, é falta de adorno e penduricalhos. Na segunda edição de **O quinze**, cortei mais de 100 palavras, adjetivos e reticências”. (QUEIROZ *apud* HOLLANDA, 1997, p. 112)

seguinte). Como prova desse equívoco, leiamos a “Nota para a 2ª. edição”, que introduz o romance. Nela, Rachel adverte:

A 2ª. edição de **O quinze** sai igual à primeira; apenas os erros de revisão variam, de uma pra outra.
Eu tinha pensado em aperfeiçoar o livro, em expurgá-lo dos muitos senões que nele encontro.
Mas verifiquei depois que, para consertá-lo só fazendo um **O quinze** novo...

R. de Q. (QUEIROZ, 1931, n.p.)

Devemos registrar que o texto definitivo, não só de **O quinze**, mas também de **João Miguel** e de **Caminho de pedras**, sairá no volume **Três romances**, publicado pela Livraria José Olympio Editora em 1948. Nele, encontramos uma longa nota da autora:

A presente edição destes três romances creio que a poderemos considerar definitiva, embora não mostre grande diferença das edições anteriores. Mas para reformar qualquer deles, seria preciso reescrevê-los e não sei se o esforço compensaria. Até mesmo uma revisão maior parece imprudente, porque logo o remendo sobressai, anacrônico, tão diversa será, naturalmente, a revisora de hoje da pessoa que escreveu a matéria revisada.

Obrigada a reler estas velhas páginas, confesso que o fiz tomada de grande humildade retrospectiva e bastante acanhamento; assombra ver a desenvoltura com que a mocidade se atira aos trabalhos da maior responsabilidade e a coragem com que enfrenta o público, apresentando-lhe obra tão crivada de defeitos e tão irremediáveis puerilidades. O juízo seria não reeditar nada; mas o editor quer fazê-lo, os amigos concordam e a gente cede, entre lisonjeada e receosa, confiada em que o público, nosso velho camarada de há tantos anos, também se associe a essa conspiração de indulgência.

Rachel de Queiroz

Ilha do Governador, 12 de julho de 1948 (QUEIROZ, 1948, n. p.)

Formam o volume **Três romances** a 4ª. edição revista de **O quinze** e as 2ªs. edições revistas de **João Miguel** e de **Caminho de pedras**. São, como diz a autora na abertura, e segundo informação da sobrecapa da brochura, as edições definitivas desses livros. Interessante que esse relançamento conjunto, em fins da década de 1940, fez o nome de Rachel de Queiroz voltar com força às seções de crítica literária, que viu oportunidade de reavaliar a sua produção.

Encerrado esse parêntese, tratávamos da 2ª. edição de **O quinze**, e o fato de sair já em 1931 ilustra o sucesso que o livro alcançou em pouco tempo. Um sucesso de público, é possível, mas principalmente de crítica, a tal ponto que a obra foi

vencedora da primeira edição do Prêmio Graça Aranha⁹, na categoria romance. Com o valor recebido no concurso, Rachel pôde pagar os dois contos e quinhentos que seu pai lhe emprestara para custear a impressão do livro.

Voltando a 1930, disponível em um único ponto de venda e comercializada a alto preço, talvez por essas razões, a primeira edição de **O quinze** teve em Fortaleza uma recepção “fria e, da parte de alguns, até hostil.” (QUEIROZ, 2014, p. 412). O fato de Rachel ser figura conhecida no meio jornalístico e literário da cidade não impediu que muitas falas atribuíssem a autoria do livro ao seu pai, negando-se a aceitar que tivesse sido escrito pela jovem. Movimento que não assusta, quando consideramos a dominante visão sobre a literatura feminina naquele ambiente provinciano.

A receptividade no Ceará não foi das melhores. Apareceram algumas críticas dizendo que o livro era impresso em papel inferior e que não havia sido escrito por Rachel e sim por seu pai ou pelo escritor Beni de Carvalho. Esse boato foi espalhado, em pequenas notas, por um outro escritor que frequentava a mesma roda de literatos que Rachel, em Fortaleza. (ACIOLI, 2007, p. 57.)

Os poucos artigos que saíram não deram a devida atenção ao romance, o que levou Rachel, incitada por amigos como Renato Viana e Antonio Salles, a enviar alguns exemplares para escritores e críticos sul do país. Graça Aranha, Mário de Andrade, Augusto Frederico Schmidt e Artur Mota, todos nomes importantes da crítica literária de então, foram alguns desses destinatários. Bastaria um artigo elogioso de uma dessas figuras, e o texto serviria como veredito da qualidade da obra e batismo de uma carreira literária. E assim se deu: “Se no Ceará a crítica se resumiu a essa mesquinhez, foi tudo muito diferente no Sudeste do país.” (ACIOLI, 2007, p. 57.)

Na edição de 18 de agosto de 1930 de **As novidades literárias, artísticas e científicas**, o diretor do jornal, também poeta e editor, Augusto Frederico Schmidt, publicou generoso e receptivo artigo sobre **O quinze**. Foi, pois, Schmidt “o primeiro a dar o brado no Rio” (QUEIROZ, 2014, p. 412), reconhecendo e pontuando no romance os atributos que os conterrâneos da autora teriam negligenciado. Num parágrafo já próximo ao final do seu texto, Schimidt (1930) elogia a linguagem do livro:

⁹ No mesmo ano, também foram vencedores do Prêmio: Murilo Mendes, na poesia, e o já mencionado Cícero Dias, na pintura.

O que me seduziu, porém, mais do que o papel político e nacional, que a obra adquiriu sem querer, o que mais me encantou foi o que há de literário nela. A linguagem fresca e corrente, onde não se nota o mínimo exagero de caboclisto, linguagem otimamente resolvida que não fere aos ouvidos, que não irrita como acontece nos livros regionais em que há sempre um tom de falsidade e de coisa estudada. (1930, n. p.)

Sendo Schmidt o primeiro a reconhecer as qualidades do romance, definindo juízos mais tarde reiterados por demais críticos, outros artigos elogiosos saíram no eixo Rio-São Paulo: Mário de Andrade publica, a 14 de setembro de 1930, um artigo apologético¹⁰ no jornal paulista **Diário Nacional**; Octavio de Faria também se posiciona sobre o livro, em crítica publicada a 7 de setembro de 1930, no carioca **O Jornal**, na qual faz a ressalva de que **A Bagaceira** seria maior, mas **O quinze** melhor construído¹¹.

Hoje, circula a informação de que, somente após essas avaliações, o livro passou a ter diferente recepção em Fortaleza, substituindo as reticências anteriores. No entanto, analisando a fortuna crítica que conseguimos reunir, notamos que, já em 1930, os patrícios de Rachel escreveram e publicaram artigos favoráveis ao romance. Contrapesadas algumas amizades, nos textos de Antonio Sales, Beni Carvalho e Luís Sucupira, “vimos minimizada a imagem tão amplamente difundida de que **O quinze** fora mal recebido pelos conterrâneos da escritora; embora devamos reconhecer que é de Sucupira a crítica mais dura¹² dirigida ao romance.” (GUEDES, 2017, p. 106). Não por acaso, a crítica de Luís Sucupira fora publicada no jornal fortalezense **O Nordeste**, órgão marcadamente católico e conservador, que se opunha e fazia duras críticas aos veículos de imprensa dos quais Rachel e seus amigos eram colaboradores.

¹⁰ “[...] e a moça vir saindo com um livro humano, uma seca de verdade, sem exagero, sem sonoridade, uma seca seca, pura, detestável, medonha, em que o fantasma da morte e das maiores desgraças não voa mais que sobre a São Paulo dos desocupados. Raquel de Queiroz eleva a seca às suas proporções exatas. Nem mais, nem menos. É horroroso mas não é Miguel Anjo. É medonho mas não é Dante. É a seca.” (ANDRADE, 1930.)

¹¹ “Sem dúvida **A bagaceira** é maior. Vai fundo e cava mais longe. Visa mais alto e ousa com mais confiança nas próprias forças. O edifício que José Américo de Almeida constrói é mais amplo. [...] Menos amplo, **O quinze** é melhor construído. Mais simples, mais perfeito. Mais agradável de se ler.” (FARIA, 1930, n. p.)

¹² “É pena que a senhorinha Rachel de Queiroz haja descuidado do estilo. Talvez seguindo o conselho de que o melhor estilo é não o possuir, deu ao seu livro um tal desmanho que só a escola modernista, seguida pela escritora, o aceita e o justifica.” (SUCUPIRA, 1930.)

A literatura sobre a seca, no conjunto dos romances brasileiros dos séculos XIX e XX, é copiosa e bastante irregular no que diz respeito à qualidade literária. Dentre os livros que tomam o fenômeno como tema central, ou perto disso, destacam-se os títulos **Os retirantes** (1879), de José do Patrocínio, **A fome** (1890) e **O paroara** (1899), de Rodolfo Teófilo, **Dona Guidinha do Poço** (1892), de Manuel de Oliveira Paiva, **Luzia-Homem** (1903), de Domingos Olímpio, e **A bagaceira** (1928), de José Américo de Almeida. Desse volume de romances anteriores a **O quinze**, dois livros receberão nossa especial atenção: **A fome** e **A bagaceira**, com a justificativa de o livro de Rachel ser uma confessada resposta ao tipo de ficção sobre a seca representado pelo primeiro, enquanto o segundo é constantemente confrontado enquanto obra-inaugural do chamado “Romance de 30”.

Não são poucos os momentos em que Rachel de Queiroz dedicou uma fala ao romance de estreia de Rodolfo Teófilo, confessando ter lido **A fome** antes de escrever **O quinze**, na sua juventude. No entanto, essa fala, sendo recorrente, sempre apontava para o que ela considerava ser um péssimo romancista. Ao explicar a motivação que a levou a escrever um romance sobre a seca, a escritora comenta: “O que eu tinha lido a esse respeito eram aqueles livros do Rodolfo Teófilo e do Domingos Olímpio, aquela coisa pesada da escola realista de Zola.” (QUEIROZ, 1997, p. 22). Buscando, então, fazer um romance mais “light”, longe de exageros sensacionalistas, escreve seu primeiro livro: “Queria um realismo mais subjetivo, que procurasse captar o lado humano dos que viviam aquele drama” (QUEIROZ, 2002a, p. 69), comenta em outra entrevista.

Lido o volume **A fome**, temos de concordar com a avaliação feita pela autora: há muitos exageros descritivos, e o cientificismo que domina as páginas ofusca a feição de romance. São longas as passagens com “excesso de urubus e cadáveres expostos ao sol, as mulheres sendo violadas por hordas de retirantes, urubus comendo as tripas de nenéns ou porcos devorando recém-nascidos” (QUEIROZ, 2002a, p. 68-69). Toda essa crueza naturalista – também marcada pela animalização e bestialização do homem –, que poderia fazer de **A fome** um descomedido exemplar da estética, tropeça na má redação do livro, não sendo poucas as inadequações nas concordâncias verbal e nominal, na colocação pronominal e até na pontuação, separando o sujeito do verbo, como podemos

observar no seguinte trecho: “Aquela figura de aço, desfazia-se em carinhos no berço dos filhos, em serviços junto dos oprimidos” (TEÓFILO, 2011, p. 18.)

Lúcia Miguel Pereira, ao estudar a ficção brasileira no recorte de 1870 a 1920, chamará de pedante a literatura de Teófilo, vendo-o ainda como um escritor sem dotes de romancista, preocupado sobretudo em “exibir conhecimentos científicos”, o que lhe prejudica o estilo e cerceia a vitalidade das personagens (1988, p. 133). Como amostra da destacada linguagem técnica e científica do livro, são referenciais os seguintes trechos:

Os raios do sol, caindo verticalmente sobre a terra, aqueciam as rochas e os vegetais mortos. O calor emitido por aqueles focos era, à sombra, de 38° centígrados. (TEÓFILO, 2011, p. 20.)

E mais adiante na narrativa:

Logo que o fazendeiro entrou na mata, achou a leguminosa que procurava. Estendida ao solo, compartilhava da sorte das companheiras: havia perdido as folhas e o viço. Reduzida ao cipó, sem os verdes folíolos trifoliados e as flores roxas de corola papilionácea, a mucunã parecia hibernar até que voltasse o inverno. (TEÓFILO, 2011, p. 70.)

As diferenças entre **A fome** e **O quinze**, no entanto, não se restringem somente às soluções de registro e à maneira de representar literariamente as condições degradantes a que a seca impõe o homem e o ambiente, que cada romance os faz à sua maneira. Insistindo no cotejo, notamos que a narrativa de Teófilo ainda não descera e dera o protagonismo da tragédia aos trabalhadores rurais, aos vaqueiros, enfim, àqueles que constituem a mais baixa estirpe de miseráveis que o fenômeno em questão pode produzir.

O líder da família que acompanhamos no decorrer da história é descrito nos seguintes termos: “Manuel de Freitas é o seu nome. Descendente de uma das mais antigas e importantes famílias do alto sertão, herdara do pai modesta fortuna e a influência eleitoral na localidade.” (TEÓFILO, 2011, p. 18). Assistimos, então, à transformação desse homem importante em retirante, junto à mulher e à linda filha, após perder os escravos, o rebanho e a fazenda na seca de 1877-78, conhecida como “a maior do século XIX, na qual morreu aproximadamente 5% da população brasileira, e que acabou transformando o Nordeste – então chamado de Norte – em uma região-problema.” (VILLA, 2001, p. 13.)

Os emigrantes pobres, e são muitos os que aparecem ao longo da retirada da família em direção à capital Fortaleza, não têm nome, não têm história, sendo apresentados em conjunto, somente avultando a figura mais miserável que realça do bando. E é sobre essa figura, que se destaca por seu exemplo máximo de sofrimento, que o narrador deterá a descrição, num claro desejo de chocar. São assim as passagens

do bebê agonizando no peito da mãe morta, do homem que desesperado come pedaços de seu próprio corpo, da mulher ainda não de todo morta sendo atacada pelos urubus, da família convertida num bando de cegos, surdos, mudos e entrevados por ter comido raízes venenosas etc. (BUENO, 2006, p. 88.)

Diferente de **O quinze**, em que a lida dos retirantes é representada pela família pobre do vaqueiro Chico Bento, e de quem sabemos mais do que somente o nome e a origem, um romance como **A fome**, naturalista em sua concepção, segue a tendência de priorizar na trama os pequenos proprietários rurais atingidos pela seca. Os trabalhadores transformados em retirantes, por seu turno, são apresentados em grandes agrupamentos, “reduzidos a uma barbárie que os desumaniza e, mais, os descaracteriza, tornando-os todos iguais dentro do romance” (BUENO, 2006, p. 87), e o sofrimento desses camponeses, pintado com extravagância, convém como o espetáculo de horrores a que a família de Freitas é obrigada a assistir.

Sobre o segundo livro a discutir, embora cronologicamente aquém da década de 30, o romance **A bagaceira**, de 1928, é considerado o precursor oficial do Romance de 30 de viés regionalista¹³. No entanto, por mais que a obra do paraibano José Américo de Almeida introduza aspectos que se tornarão comuns na ficção futura, há graves faltas no que diz respeito aos avanços garantidos pela primeira onda modernista. E hoje, uma vez analisada, há que se espantar “com a dimensão que o livro acabou tomando na época de sua publicação” (BUENO, 2006, p. 85), o que aponta para o fato de sua relevância literária não ter resistido ao efeito implacável do tempo.

Considerada a trajetória d’**A bagaceira**, vemos um claro exemplo da influência de uma crítica encomiástica, pois não foi outro senão Tristão de Athayde

¹³ Mais adiante e em capítulo oportuno, discutiremos a tradicional divisão dos romances da década de 30 em duas correntes: a regionalista e a psicológica.

quem se mostrou muito entusiasmado com o livro. Num texto laudatório, o crítico tece grandes elogios ao que acabara de ler, uma vez que o romance de José Américo surgia como uma resposta ao que Athayde vinha solicitando da intelectualidade nordestina nos últimos anos: maior participação da região na cena literária nacional. Como não poderia deixar de ser, o elogio definitivo e hiperbólico dedicado à obra calhou como um veredito literário que a colocaria para sempre num lugar de destaque na nossa historiografia literária: “Até minutos antes a literatura brasileira estava vazia desse livro. E de agora em diante já não pode viver sem ele. Seria diferente se ele não existisse. Como que pedia de certo modo esse livro para completá-la.” (ATHAYDE, 1930, p. 138 *apud* BUENO, 2006, p. 87.)

Diante de semelhante aval, o romance atingiu tal popularidade que alcançou quatro edições no mesmo ano. “Mas, em 1930, a poeira parecia já ter baixado de vez” (BUENO, 2000), permanecendo, ainda assim, a imagem de **A bagaceira** como livro precursor no seguimento do ciclo do romance nordestino, pelo desenvolvimento temático e pelo modo de representação da realidade sertaneja, e também como responsável por introduzir um modelo de narrativa ficcional que seria aperfeiçoado e dominado por outros escritores. Comentando o grande esforço de reconstituição histórica que um estudioso, hoje, precisa aplicar para entender o sucesso do livro à época da sua estreia, esforço demandado pela própria leitura, que não agrada, Luís Costa Lima e Sônia Brayner resumem:

A passagem dos anos sobre as obras faz com que elas percam as vigas momentâneas que as sustentavam, de modo que ou representam uma grandeza estética em si ou passam a valer como simples documentos de uma evolução de gênero, de uma ideia ou de um tema. **A bagaceira** situa-se no segundo caso. (LIMA e BRAYNER, 1986, p. 338.)

As “vigas momentâneas”, como vimos, correspondem ao apaixonado artigo de Tristão de Athayde. E, se elas não sustentaram o livro por muito tempo, a razão pode estar no fato de **A bagaceira** não superar o que já vinha sendo realizado em matéria de literatura naturalista pelos autores que já elencamos, especialmente Domingos Olímpio e Rodolfo Teófilo, embora lhe acrescente elementos novos, que serão muito caros aos romances de 30: o fator social, representado por estruturas por vezes cruéis, e a exploração do trabalho. Como exemplo de manutenção de uma literatura naturalista exagerada nas tintas, à semelhança do que vimos em **A fome**, vale o seguinte trecho do capítulo “Os salvados”, que introduz o romance:

Era o êxodo da seca de 1898. Uma ressurreição de cemitérios antigos – esqueletos redivivos, com o aspecto terrroso e o fedor das covas podres. Os fantasmas estropiados como que iam dançando, de tão trôpegos e trêmulos, num passo arrastado de quem leva as pernas, em vez de ser levado por elas. (ALMEIDA, 2017, p. 86.)

Afora o tom atemorizante que se desprende de passagens descritivas como essa, chegamos a comentar que **A bagaceira** não aproveitou, em sua linguagem, os avanços de expressão literária logrados pelos modernistas de 1922. E devemos fazer aqui uma ressalva, pois o que o romance entrega está, em certo sentido, em sintonia com a relegada ficção de um período lembrado sobretudo pelo que produziu em verso. É assim que vemos um livro escrito à maneira do que faz Oswald de Andrade no seu esquecido romance de estreia **Alma** (1922) e no famoso **Memórias sentimentais de João Miramar** (1924), ou seja, uma prosa de estilo e estrutura fragmentária e nominal. No entanto, no resultado da fatura, Luís Bueno vê o livro como um “monstrengo”, uma espécie de criatura de Frankenstein, consequência de um agrupamento de tendências, em que estão presentes preciosismos linguísticos, registros coloquiais, falas regionais, tudo isso organizado em parágrafos curtos, seguindo “o corte narrativo modernista.” (BUENO, 2006, p. 94.)

Na expressão verbal, **A bagaceira** deixa a desejar, mas devemos dizer que o livro ainda assim encontra uma solução mais interessante do que os malogros anteriormente realizados por Afonso Arinos e Coelho Neto: Arinos usando no discurso direto dos jagunços a mesma forma culta na qual se expressa o narrador; e Neto abusando do pitoresco, cavando um abismo linguístico que separa o narrador dos personagens, estes últimos com fala registrada da seguinte maneira: “Ocê vai mas é p’r’u ranchu du Casimiro, Cabra. Pruveita, proveita enquanto u bichu anda longe.” (NETO, p. 212 *apud* BUENO, 2006, p. 95.)

Buscando uma alternativa a essa literatura que estabelece dois mundos (o do narrador e o das personagens interioranas) que não se entendem, tal é o exotismo com que o sertanejo tem sua fala fixada no texto, José Américo “deixa de lado o pitoresco e escreve o discurso direto dos personagens na mesma língua em que escreve a fala dos personagens ricos, e não tão distante da fala do próprio narrador.” (BUENO, 2006, p. 96). No entanto, nessa equação, em que todos se expressam da mesma forma, temos um narrador afeito a preciosismos linguísticos, capaz de colocar nos discursos dos camponeses palavras que não fariam parte da

realidade do seu vocabulário. Vejamos, a título de exemplo, o exagero de ênclises na fala de Valentim, um retirante da seca:

– Arrochei-lhe a goela com força. Encalquei mais. Vi a hora que ele me arrancava a tábua do queixo. Desceu-se no fundo outra vez. Eu queria quebrar-lhe o roço e ele já estava debilitado. Com a boca pegada, não podia tomar ar e teve um passamento. Dei-lhe um solavanco e espragatei-lhe as ventas. Ficou sem ação, fazendo termo. Dei-lhe outro cachação. E o sangue espirrou. Era isso que eu queria. As piranhas abocanhavam. Um putissi! Cada qual que tirasse seu chaboque. (ALMEIDA, 2017, p. 126.)

Por tudo isso, lido **O quinze**, lançado somente dois anos depois, bem como a literatura de José Lins do Rego e de Graciliano Ramos publicada ao longo da década, é difícil não ver com desconfiança a relevância que **A bagaceira** alcançou na nossa história, pois, diferentes de José Américo, aqueles autores foram capazes de equacionar “o problema de maneira a criar uma nova linguagem literária para a ficção brasileira.” (BUENO, 2006, p. 97). E não há que se dizer que o Romance de 30 seria diferente ou não existiria sem o livro de 1928, pois Rachel de Queiroz, sempre que perguntada se lera **A bagaceira** antes de se aventurar no romance, garantia que não, reiterando a mesma resposta:

Não, não tinha. Eu li depois. Muita gente pensa que eu fui influenciada pelo livro de José Américo. Como éramos muito amigos, deixei que ele pensasse que eu tinha lido antes. O Zé Américo não me perdoaria se soubesse que eu não tinha lido **A Bagaceira** antes de escrever **O quinze**. (QUEIROZ, 1997, p. 22.)

Foi assim, sem ter consciência de que estava formando uma nova tendência na literatura de ficção brasileira, que Rachel de Queiroz escreveu um romance sobre a seca e os seus efeitos no homem sertanejo. Por mais despreziosa que tenha sido essa estreia, fruto de uma fixação da autora pelo assunto, **O quinze**, na linhagem do romance de viés regionalista e confrontado com **A bagaceira**, está mais próximo do “ideal neorrealista que presidiria à narrativa social do Nordeste” (BOSI, 1983, p. 447), tomando para si o destaque puramente histórico atribuído ao outro. Ainda sobre esse cotejo, vale o seguinte trecho, de Luís Bueno, decerto principal estudioso da produção do período: “Muito mais do que **A bagaceira**, é **O quinze** o grande marco da renovação pela qual passaria o romance brasileiro na década de 30, porque foi capaz de construir uma síntese de uma série de questões relevantes.” (BUENO, 2006, p. 132.)

Detendo-nos sobre o livro, abre a sua primeira edição uma apresentação, sob título de “As clássicas ‘duas palavras’”, e alguns versos. Mário de Andrade, que nomeamos como um dos destinatários para quem Rachel enviou exemplares do romance, reprova todo esse pré-texto, por considerá-lo literatice das grandes. Mas, avançadas essas páginas e iniciada a narrativa, veio-lhe a surpresa: “tanta literatice inicial se sorverter de repente, e a moça vir saindo com um livro humano, uma seca de verdade, sem exagero, sem sonoridade, uma seca seca, pura, detestável, medonha.” (ANDRADE, 1930). Essa apresentação é ainda mantida na 2ª. edição do romance; diferente dos versos, que não fazem parte do volume.

Nem por Mário de Andrade desprezá-lo, deixaremos de comentar o texto introdutório, no qual a estreante se dirige ao seu respeitável público, à maneira dos apresentadores de circo. Nessas linhas, Rachel previne os defeitos do livro, escrito aos 19 anos, uma fase da vida impulsiva e impaciente, quando tanto se deseja alcançar o mundo. A autora também adverte sobre a presença de um vocabulário sertanejo, desconhecido dos leitores do sul, assim como a representação fiel da linguagem da região ficcionalizada:

Escrevendo o meu livro, fi-lo na linguagem corriqueira, de todo o mundo, deixei que a pena corresse como corre a língua, e fui arrumando os verbos e as locuções, os adjetivos e os pronomes (Nossa Senhora, os pronomes!) no nosso jeito habitual e caseiro, simplesmente, singelamente, como honestos matutos que vestem sua roupa melhor, a de ir à cidade, mas que nunca pensam em competir com a gente da praça, que sabe o que é seda cara, e traja terno de luxo... (QUEIROZ, 1930, n.p.)

Avaliando a sugestão de incluir um glossário que explicasse o léxico regional, a estreante rejeita a ideia por entendê-lo coisa de livro já consagrado, que vai adiantado em número de edições. A insegurança, acentuada pela humildade e o desprendimento que seriam sua marca até o final da vida, levam-na a entender que, “num romaneco anônimo, editado em província, ele [o glossário] dá uma impressão terrível de presunção e pernosticismo.” (QUEIROZ, 1930, n.p.). E o livro segue sem.

Contada por um narrador do tipo heterodiegético, a história apresenta dois núcleos dramáticos principais: o de Conceição e o da família de Chico Bento. No entanto, no decorrer dos 26 capítulos que compõem a obra, a tragédia da seca une essas personagens, dado o seu domínio sobre o destino de suas vidas. Por uni-las é

que se torna difícil definir, por exemplo, a que núcleo pertencem os capítulos 16, 18, 19 e 20, em que Conceição e a família de retirantes se encontram. Ou até mesmo o capítulo 4, em que Chico Bento negocia com Vicente a venda do gado, antes de emigrar.

Conceição é uma jovem órfã, de vinte e dois anos, que vive em Fortaleza e passa as férias na fazenda da avó, a Dona Inácia: “Todos os anos, nas férias da escola, Conceição vinha passar uns meses com a avó, que a criara desde que lhe morrera a mãe, no Logradouro, a velha fazenda da família, perto de Quixadá.” (QUEIROZ, 1930, p. 6). Professora e muito instruída, a moça não largava as suas leituras nem mesmo no período passado na fazenda – onde folheava livros da biblioteca que o avô deixara e escrevia sonetos e textos pedagógicos. As suas ideias progressistas, sobre si e sobre o mundo, assustavam a avó, que desaprovava o fato de a moça ter vinte e dois anos e não pensar em casamento.

Sentindo-se atraída pelo seu primo Vicente, Conceição vive um conflito marcado pela paixão carnal e a divergência intelectual, por mais que lhe enchessem os olhos a força viril do rapaz, acentuada pelos trajés encourados de vaqueiro, como observamos na seguinte passagem:

Mal começou a dança, entrou Vicente, encourado, vermelho, magnificamente viril, com o guarda-peito encarnado desenhando-lhe o busto forte, e as longas pernas ajustadas ao relevo poderoso das pernas. A Conceição pareceu uma rajada de saúde e de força que invadia subitamente a sala, purificando-a do falsete agudo do gramofone, das reviravoltas estilizadas dos dançarinos. (QUEIROZ, 1930, p. 17.)

Algumas atitudes do primo provocavam o sentimento de reprovação em Conceição: o relacionamento dele com caboclas da região, o desinteresse pela leitura e pelos estudos, o ritmo de vida unicamente voltado às demandas da fazenda. São razões que pesaram para que o relacionamento dos dois não se concretizasse ao final da história. A professora, quando se via sozinha, pensava alto:

– No fim de contas, um matuto... E ela era sempre muito romântica para lhe emprestar essa auréola de herói de novela... Metido com negras... não se dava a respeito... E ainda por cima, não se importava nem em negar...
[...]
Foi então que se lembrou que, provavelmente, Vicente nunca lia o Machado... Nem nada do que ela lia... Ele dizia sempre que, de livros, só o da nota do gado... (QUEIROZ, 1930, p. 106.)

No embate que mencionamos, vence, portanto, a divergência intelectual. Vicente, jovem rústico e trabalhador, muito apegado àquela caatinga, “amigo do mato, do sertão, de tudo o que era inculto e rude...” (QUEIROZ, 1930, p. 16), representa um tipo de vida ao qual Conceição não se adaptaria. A professora, por mais que se veja familiarmente ligada ao Sertão, é já uma moça da cidade, onde passa dez dos doze meses do ano. Uma vida na fazenda representaria, logo, um choque diário entre sua personalidade e costumes que não conseguiria tolerar. Para um crítico católico como Tristão de Athayde, tais posições da personagem são entendidas como um traço de arrogância:

Conceição, que é visivelmente a figura da própria autora, delinea os traços de uma rebelião individualista, apenas vagamente esboçada, pelo sentimento de superioridade sobre o meio, pelo sarcasmo contra as preces da avó, pelo espírito de visibilidade excessiva que revela a cada página. (ATHAYDE, 1933, p. 96 *apud* BUENO, 2006, p. 287.)

No entanto, o que vemos aqui é um distanciamento definitivo do que foi o romance naturalista, coisa que **A bagaceira** não foi capaz de realizar. Ao dar especial atenção aos dramas individuais de uma jovem dividida entre o urbano e o rural, o casamento e a realização profissional, a maternidade e a independência, Rachel de Queiroz encarna em Conceição um conflito que marcará parte significativa da ficção da década de 30: “a cisão entre campo e cidade, entre o arcaico e o moderno” (BUENO, 2006, p. 128), motivadora de personagens que se sentem deslocados no meio rural, quer pela sua formação moral e intelectual (Madalena, de **São Bernardo** (1934)), quer pelo contato com a vida boêmia e acadêmica da capital (Carlos de Melo, de **Banguê** (1935)).

A narrativa começa com Dona Inácia fazendo uma súplica a São José, no quarto do santuário, motivada pela falta de chuva. Já estavam em fins de março e o inverno não chegara, o gado morrendo sem água e sem vegetação para comer, o que desesperava os donos de fazenda e os vaqueiros que (d)ali viviam. A avó de Conceição tinha esperança de que a chuva estava para cair, pois “tem-se visto inverno começar até em abril!” (QUEIROZ, 1930, p. 3).

Analisado o período histórico retratado no romance, o historiador Marco Antonio Villa (2001, p. 100) escreve que, em março de 1915, o Ceará já se via em quadro gravíssimo, com a perda de 50% do rebanho da pecuária e de quase 100%

da produção da agricultura. A migração de milhares de sertanejos para as cidades litorâneas, a fim de alcançar viagem para o Amazonas da borracha, era uma realidade diária também no Piauí, no Maranhão e em outros estados do Nordeste.

Por infelicidade, esse cenário alarmante foi descurado pela imprensa de São Paulo e do Rio de Janeiro, então capital federal, cuja atenção estava voltada, desde setembro do ano anterior, “para a Europa, acompanhando a Primeira Guerra Mundial.” (VILLA, 2001, p. 98). No que diz respeito aos órgãos públicos e ao governo central, a negligência e a má vontade para com a região eram evidentes. Aarão Reis, inspetor geral da IOCS (Inspeção de Obras Contra as Secas), compartilhava da opinião de Dona Inácia, afirmando que a “seca só poderá ser considerada definitivamente declarada se até o início de abril não caírem chuvas regulares.” (REIS apud VILLA, 2001, p. 102). Já o Presidente da República, Venceslau Brás, não se posicionou em relação à seca ao longo dos quatro primeiros meses de 1915. Surpreendentemente, ao romper seu absoluto silêncio sobre o assunto, por meio de uma Mensagem Presidencial de 3 de maio do citado ano, o chefe do executivo anunciou cortes de gastos na IOCS, deixando “claro aos nordestinos que pouco se poderia esperar do governo federal” (VILLA, 2001, p. 104).

No romance, os sertanejos pobres que migraram são representados por Chico Bento, que trabalhava como vaqueiro na fazenda de Dona Maroca, onde também morava com sua família: Cordulina, a esposa, Mocinha, a cunhada, e cinco filhos. A certa altura da narrativa, os prejuízos causados pela estiagem levam a dona da fazenda a dispensar os serviços de Chico, impelindo-o a abandonar aquele lugar em busca de outro trabalho. Aqui, vale mais uma vez ressaltar um diferencial de **O Quinze** em relação à literatura que o antecede: a família que veremos atravessar o Sertão não é de pequenos proprietários rurais, como é o perfil das personagens que acompanhamos em **A fome**, **Luzia-Homem** e até mesmo n’**A bagaceira**. A escolha pelos mais pobres não significa que a seca não atinja a todos, e a narrativa nos mostra isso, mas é inegável que os desafortunados, os lavradores e os vaqueiros são os mais frágeis alvos dos efeitos do fenômeno, pois “se a estiagem é um flagelo da natureza indomada, o êxodo se torna um fato que acentua as desigualdades econômicas, desloca violentamente o homem da sua paisagem e o atira aos extremos insuportáveis da penúria.” (BRUNO, 1977, p. 26). No livro de Rachel de Queiroz, uma carta assinada pelo sobrinho da proprietária é a sentença dada ao vaqueiro Chico Bento:

“Minha tia resolveu que não chovendo até dia de S. José, você abra as porteiras e solte o gado. É melhor ter logo o prejuízo todo do que andar gastando dinheiro à toa em rama e caroço, pra não ter resultado. Você pode tomar um rumo, ou se quiser fique nas Aroeiras, mas sem serviço na fazenda.” (QUEIROZ, 1930, p. 23.)

Diante de semelhante situação de desamparo, não restava a Chico outra alternativa senão arribar com a família. Esse abandono de Dona Maroca, inclusive, pode ser posto em comparação com a postura de Vicente frente ao problema, pois o rapaz não desiste nem desassiste os empregados que dele dependem, mantendo a vida na fazenda com os escassos recursos que consegue (a cena em que pede um pouco de carrapaticida à Dona Inácia é um exemplo). O trecho em que Vicente toma conhecimento de que a Dona Maroca deu ordem para que Chico Bento abra a porteira do curral ilustra esta discussão:

Escandalizado, indignado, Vicente deu um repelão na jurema onde se encontrava:

– Pois eu, não! Enquanto tiver juazeiro e mandacaru em pé e água no açude, trato do que é meu! Aquela velha é doida! Mal empregado tanto gado bom!

E depois de uma pausa, fitando um farrapo de nuvem que se esbatia no céu longínquo:

– E se a rama faltar, então se pensa noutra coisa... Também não vou abandonar meus cabras numa desgraça dessas... Quem comeu a carne tem de roer os ossos... (QUEIROZ, 1930, p. 10-11.)

Tal divergência no proceder dos proprietários deixa entrever que “o sofrimento humano causado pela seca tem raízes sociais” (BUENO, 2006, p. 129), pois o futuro dos empregados, como o exemplo mostra, pode estar sujeito às decisões de quem manda. Com muito afínco e incansável trabalho, Vicente mantém seus trabalhadores junto a si, sem ter de despedi-los, não sendo poucas as cenas em que o encontramos lutando para obter ração para os animais, remédios contra os parasitas, ou levantando um gado caído de sede ou de fraqueza. Essa posição paternalista e protetora, que aponta para o fato de que os grandes também são responsáveis pelas desgraças dos desassistidos, mostra que a calamidade da seca não tem apenas a natureza por responsável.

Adiante na história, vemos a lida de retirantes de Chico Bento e de sua família começar com uma decepção: a corrupção dos responsáveis pela distribuição das passagens gratuitas garantidas pelo governo central. Desde 1901, por iniciativa do

presidente Campos Sales, foi estabelecido um serviço de transporte livre para os sertanejos que quisessem, em busca de moradia e de trabalho, deixar sua terra em direção a qualquer outra região do país. “Na prática, esta liberdade presidencial significou a transferência forçada de milhares de nordestinos, principalmente cearenses, para a Amazônia, quando a região vivia ainda sob o *boom* da borracha” (VILLA, 2001, p. 91). Esse serviço, que dava a entender que, para o governo, a solução dos males da seca estava no despovoamento do Sertão, ainda era garantido quando Chico Bento tentou passagens de trem para Fortaleza. Tudo em vão, pois este é o diálogo que lemos entre o preposto e o vaqueiro:

- Não é possível. Só se você esperar um mês. Todas as passagens que eu tenho ordem de dar já estão cedidas. Por que não vai por terra?
- Mas o senhor veja que ir por terra, com esse magote de meninos, é uma morte!
- O homem sacudiu os ombros:
- Que morte! Agora é que retirante tem esses luxos... No 77 não teve trem pra nenhum... É você dar um jeito, que, passagens, não pode ser... (QUEIROZ, 1930, p. 35.)

Indignado com a negativa, Chico Bento vai beber cachaça e desabafa com o vendeiro. Culpando o governo de não ajudar os pobres, ele é corrigido por Zacarias: “– Ajudar o governo ajuda. O preposto é que é um ratuíno... Anda vendendo as passagens a quem der mais...” (QUEIROZ, 1930, p. 36). Assim, sem conseguir as passagens de trem para Fortaleza, o vaqueiro e sua família têm de seguir a pé até o seu destino. A partir de então, vemos intensamente representado na narrativa o drama do sertanejo em sua busca pela sobrevivência, numa luta diária contra os efeitos da seca. A sede, a fome, a exaustão física e psicológica e a incerteza quanto ao futuro ocupam as páginas do romance, levando-nos a uma profunda imersão naquela realidade.

Desencadeada a desgraça, a história de Chico Bento não difere muito da história de Manuel de Freitas de **A fome**, exceto, é claro, pela sobriedade de **O quinze**, texto praticamente limpo daquela ênfase nas cenas de horror que marcam o caminho dos retirantes. (BUENO, 2006, p. 129.)

Nessa trajetória, semelhante nos horrores vividos, mas diferente na maneira de contá-los, duas passagens, no entanto, merecem ser mencionadas pelo que têm de intensas e de domínio de composição. A primeira diz respeito à morte de um dos filhos de Chico Bento, o Josias. Na sua fome desesperada, o menino arranca e

come manipeba crua, um tipo de mandioca selvagem e venenosa. Aos poucos, a criança vai definhando, com a barriga cada vez maior, inchada. No desespero, a família chama uma rezadeira, mas o trabalho da velha não tem resultado: “E a criança, com o cirro mais forte e mais rouco, ia se acabando devagar, com aquela dureza e aquele tinido dum balão que vai espocar porque encheu demais...” (QUEIROZ, 1930, p. 73.)

A morte de Josias vem dar à tragédia dos retirantes o agravante da perda de um filho. O contar de tudo isso, no entanto, difere das soluções presentes em **A fome**, pois é de forma simples e quase impassível que a narração é construída aqui. No início do cap. 10, encontramos o menino já acamado, sendo só depois reconstituída a cena em que ele se afasta da família, escava a terra e devora a raiz venenosa:

De tarde, quando caminhavam, com muita fome, tinham passado por uma roça velha, com um pau de maniva aqui, outro além, ainda enterrados no chão.

Josias, que vinha atrás, distanciou-se.

Viu o pai descuidado dele, pensando em encontrar um rancho; a mãe, com o menino no quarto, marchava lá mais na frente.

Ele então foi ficando atrás, entrou na roça, escavou com um pauzinho no chão, numa cova, onde um tronco de manipeba apontava; dificilmente, ferindo-se, conseguiu topar com uma raiz, cortada ao meio pela enxada.

Batendo de encontro a uma pedra, trabalhosamente, arrancou-lhe mais ou menos a casca; e enterrou os dentes na polpa amarela, ensoada, fibrosa, que já ia virando pau, num dos extremos.

Avidamente roeu todo o pedaço amargo e seco, até que os dentes rangeram na fibra dura.

Atirou ao chão a ponta de raiz, limpou a boca na barra da manga, e passou ligeiramente pela abertura da cerca. (QUEIROZ, 1930, p. 69-70.)

Verbalmente econômico, o trecho acima nem por isso tem menos força dramática. A fome do menino e da família não é reiterada a todo momento, sendo mencionada apenas no início da passagem. Por sua vez, o ato narrado em seguida decorre dessa condição, e é quase como um autômato que vemos Josias realizar as ações que o levariam à morte. Os adjetivos presentes nos trechos “amarela, ensoada, fibrosa”, “amargo e seco” e “dura” dizem mais respeito à raiz do que à sensação que provoca no paladar. Não há saciedade, e somente adiante é que os efeitos da ingestão da mandioca são sentidos pelo miserável, expressos numa dor na barriga sintomática do envenenamento.

Essencialmente verbal e substantiva, a escrita opta por criar uma tensão a partir de uma breve sequência narrativa, simples em sua composição, mas de

graves consequências para a diegese. Noutros termos e citando um estudioso que também se deteve sobre essa mesma passagem, seria dizer “que toda a força do trecho vem da natureza do evento narrado, não é o narrador que procura atribuir essa força por meio da sua própria ação verbal.” (BUENO, 2006, p. 130). Seria essa, portanto, uma das novidades que **O quinze** apresenta, retirada da velharia¹⁴ da literatura das secas.

Já agora a família estava incompleta, e a ausência do filho surgia como uma triste e indesejada sombra num percurso ensolarado. O narrador, no enterro e na despedida do menino, é firme e pragmático, não demonstrando perspectivas promissoras para aqueles miseráveis:

Lá se tinha ficado o Josias, na sua cova à beira da estrada, com uma cruz feita pelo pai de dois paus amarrados.
Ficou em paz. Não tinha mais que chorar de fome, estrada afora...
Não tinha mais alguns anos de miséria à frente da vida, para cair depois no mesmo buraco, à sombra da mesma cruz... (QUEIROZ, 1930, p. 83.)

Esse texto reticente, de parágrafos excessivamente curtos, mas não fragmentários, numa atitude verbal econômica e segura, já anunciava o estilo de Rachel. Arranjo que seguiria em seus futuros romances e narrativas curtas, muitos dos quais representando o mesmo ambiente árido. Um estilo, enfim, que marcaria também a produção romanesca da década, pois estamos tratando aqui de uma obra em muitos sentidos paradigmática para a ficção moderna brasileira:

O que, antes de tudo, tornava **O quinze** um romance com toda a abertura da obra nova eram a simplificação da estrutura, o desenho firme, enxuto da intriga, o aspecto funcional da arte narrativa, a redução da matéria ao essencial, pelo encadeamento de capítulos curtos e tensos, pela recusa ao supérfluo. (BRUNO, 1977, p. 25.)

A segunda passagem que merece destaque vamos encontrar no 12^o. capítulo da obra, em que achamos os retirantes no limite da fome, destituídos de alguns de seus princípios morais. Cordulina estava em farrapos e empretecida, numa imagem contrastante da mulher com quem Chico se casara anos antes. Sua principal queixa era a de que não aguentava mais a fome, e até o menino que trazia ao colo era só

¹⁴ “Novidade e velharia” é um subcapítulo de **Uma história do romance de 30**, livro fundamental de Luís Bueno regularmente referido em nosso texto. Nesse subcapítulo, dedicado a **O quinze** e a **Menino de engenho**, Bueno discute o que esses romances trouxeram de novo em relação à literatura das secas e dos engenhos de açúcar, respectivamente.

pele e osso. Pressionado pela debilidade dos seus, Chico sai em busca de algo para comer, levando consigo o menino mais velho, Pedro.

Nessa busca, pai e filho vão encontrar uma cabra, que desperta o apetite do vaqueiro. Sem pensar duas vezes, apenas com cautela para não espantar o bicho, Chico avança e o mata a pauladas, abrindo-o em seguida para a retirada do couro e das vísceras. Não tarda, e é interrompido pelo menino, que lhe avisa da chegada de um homem: era o dono da cabra, que vinha enfurecido com o que estava vendo. O homem esbraveja contra o vaqueiro, chamando-o de nomes que nunca antes se lhe aplicaram; mas o atordoamento da fome era maior do que qualquer honradez, turvando-lhe os sentidos e a moral:

– Cachorro! Ladrão! Matar minha cabrinha! Desgraçado!
Chico Bento, tonto, atrapalhado, deixou a faca cair, e ainda de cócoras, tartamudeava explicações confusas.
O homem avançou, arrebatou-lhe a cabra, procurou enrolá-la no couro.
Dentro de sua turbação, Chico Bento compreendeu apenas que lhe tomavam aquela carne, em que seus olhos famintos já se regalavam, da qual suas mãos febris já tinham sentido o calor confortante... (QUEIROZ, 1930, p. 89.)

A um trabalhador rural íntegro, acostumado a conquistar honestamente e por meio do seu suor o pouco que precisa para viver, receber o impropério de ladrão é algo que golpeia fortemente a sua reputação e a imagem que construiu a vida toda. A despeito disso, o estado deplorável em que Chico Bento se encontrava era tal que suas necessidades imediatas não alcançavam outra coisa a não ser aquele animal: alimento seu e da sua família. Em mais uma atitude que ia de encontro ao seu passado digno, é de joelhos e de mãos juntas que veremos Chico implorar por ao menos um pedaço daquela carne. O dono do animal, de forma brusca, o mais que faz é atirar-lhe as tripas e ir embora, levando às costas a carcaça. E o vaqueiro, “antes de se erguer, chupou os dedos sujos de sangue, que lhe deixaram na boca um gosto amargo de vida...” (QUEIROZ, 1930, p. 90-91.)

Atravessando esses e outros percalços, a família de retirantes finalmente chega à capital cearense. Vindo aos milhares, os retirantes são alocados numa espécie de “campo de concentração”, situado na região do Alagadiço, em Fortaleza. Em visita ao lugar, Rodolfo Teófilo, o mesmo que escreveu **A fome**, viu “mais de 8 mil retirantes abrigados à sombra dos cajueiros. Não havia a mínima higiene. Conviviam em um pequeno espaço crianças, enfermos, animais, cercados por lixo e

fezes” (VILLA, 2001, p. 109). Essa realidade histórica não difere da que encontramos no romance, quando Conceição, que trabalhava como voluntária no “campo”, avista a família naquela desordem:

Foi Conceição que os descobriu, sentados pensativamente, debaixo do cajueiro; Chico Bento com os braços cruzados, e o olhar vago, Cordulina de cócoras segurando um filho, e um outro menino mastigando uma folha, deixando escorrer-lhe ao canto da boca um fio de saliva esverdeada.

[...]

É a moça, todos os dias na confusão de gente que ia chegando ao campo, procurava descobrir aquelas caras conhecidas, que deviam vir bem chupadas e bem negras, com sua grossa casca de sujeira. (QUEIROZ, 1930, p. 119.)

É nesse espaço, em que se encontravam inúmeros flagelados da seca, reunidos em sua miséria comum, que os dois núcleos narrativos, o de Conceição e o da família de Chico Bento, unem-se definitivamente. A professora pôde, pela primeira vez, encontrar o seu afilhado Manuel, chamado de Duquinha, a criança que Cordulina trazia ao colo. Sucede que, anos antes, Chico Bento e a mulher haviam convidado Conceição e Vicente para batizar seu filho mais novo, que estava para nascer. Conceição aceita de bom grado. No entanto, no dia do batizado, a jovem não estava em sua temporada pelas caatingas, o que a impediu de conhecer o garoto.

Finalmente, tinha o Duquinha diante de si, rodeado pelos pais e irmãos, todos destruídos pelas adversidades que enfrentaram. E “Conceição, que tivera a intenção de o tomar ao colo, recuou ante a asquerosa imundície da criança, contentando-se em lhe pegar a mão – uma pequenina garra seca, encascada, encolhida.” (QUEIROZ, 1930, p. 121). Esse trecho, ao contrário do que vínhamos mostrando, representa uma descrição do estado físico de Duquinha não muito diferente do que realizava a literatura naturalista. O narrador, aqui, parece perder a mão ao apresentar a perplexidade de Conceição diante de tanto flagelo, abrindo uma breve exceção à velharia estética.

Aos poucos, a professora consegue amenizar o sofrimento dos seus compadres, arranjando-lhes comida, trabalho e um lugar melhor para ficarem. Chico e a mulher também falam a Conceição do seu desejo de migrar para o Amazonas, atrás da borracha, ou para o Maranhão. A moça não considera uma boa ideia e sugere partirem para São Paulo, dito como um lugar muito bom, repleto de trabalho e de possibilidades de riqueza. A posição de Conceição estava de acordo com o que

anunciava a imprensa de então. Por mais que a Amazônia continuasse sendo o principal destino dos nordestinos que deixavam a sua terra (movimento migratório comum desde a grande seca de 1877-79), já em março de 1915, os jornais alertavam sobre os problemas que o estado enfrentava, uma vez que “a economia da borracha na região amazônica passava por séria crise, iniciada com a perda do monopólio da produção em decorrência da entrada no mercado dos produtores asiáticos.” (VILLA, 2001, p. 119.)

Conceição obtém, então, passagens numa terceira classe da Lloyd Nacional. Na despedida, “Chico Bento fitava o navio, escuro e enorme, com sua bandeira verde de bom agouro, tremulando ao vento do nordeste, o eterno sopro da seca.” (QUEIROZ, 1930, p. 153). A família se despede, vai tentar a vida em São Paulo, sobreviventes de uma calamidade que levou à morte mais de 30 mil pessoas¹⁵ só no Ceará. Mas não vai completa. Além dos filhos que ficaram no caminho¹⁶, no curso da viagem, também o menino Duquinha não vai com eles. A criança, que estivera gravemente doente, ficará com a madrinha, após ter sido por ela cuidado e tratado em casa. A moça afeiçoou-se tanto ao afilhado que se viu na situação de pedi-lo aos pais, que consentiram.

E Conceição, solteira por opção, tomará para si a missão de experimentar a maternidade que seu nome anuncia¹⁷. Não podendo gerar um filho, por ter negado um casamento nos termos tradicionais com o primo, considerando todas as incompatibilidades que já apresentamos entre eles, a professora decide adotar seu afilhado, passando a criá-lo como seu, provendo-o e dando-lhe uma perspectiva de futuro melhor. Com isso, sente-se “reconfortada, por preencher, de algum modo, sua carência materna.” (BARBOSA, 1999, p. 39.)

Aliás, devemos notar que, em **O quinze**, diferente do que se dá em romances posteriores da década, não encontramos uma divisão maniqueísta de bons pobres e maus ricos. A tragédia de Chico Bento e dos seus não é atribuída a um culpado direto, embora haja menção a certas injustiças que insinuam a existência de uma estrutura social desigual. O que vemos, sobretudo, nesse romance de estreia, é a

¹⁵ Considerando-se informações passadas pelo governador do estado, Benjamin Barroso, na sua Mensagem de 1916. (VILLA, 2001, p. 120.)

¹⁶ Comentamos a morte do filho Josias, envenenado com mandioca crua, mas também outro filho do casal fica pelo caminho: o mais velho, Pedro, desaparece, tendo se juntado a um grupo de comboieiros de cachaça.

¹⁷ Conhecimento comum no domínio cristão-católico, a palavra “conceição” está dicionarizada com os significados de “ato ou efeito de conceber, gerar; concepção”; “o dogma da concepção sem pecado da Virgem Maria.” (HOUAISS, 2001, p. 783.)

representação de uma sub-região e de uma época: a arrasadora seca de 1915, da qual sobressai o drama dos retirantes em busca de sobrevivência. Conceição, a personagem mais instruída da narrativa, e que talvez seja, “das protagonistas de Rachel de Queiroz, a que mais demonstra preocupação intelectual” (BARBOSA, 1999, p. 35), mesmo dotada de leituras socialistas, não aparece como propagadora de políticas progressistas, senão nas escolhas de mulher livre que faz para sua vida.

O simples registro da ausência de subjetivação, de um maniqueísmo arbitrário (o bem como apanágio dos pobres, o mal como dominante da formação dos poderosos), não deve levar o crítico à conclusão precipitada de que o primeiro livro de RQ não é um romance social, de que sua grande qualidade resultaria, ao contrário, de uma atitude “ingênua”, não preconcebida. O social, decerto, não se manifesta obrigatoriamente num confronto de classes (e no mundo transposto para **O quinze**, o seu conceito preciso, marxisticamente revolucionário, seria um absurdo), mas também na consciência, presente em toda a narrativa, que faz o drama ultrapassar os limites do apenas natural, de um determinismo que se resolve fora do domínio do homem, para recair na fixação de episódios que ressaltam ou fornecem cores mais vivas aos costumes, hábitos e regras que pautam os estilos de existência de duas camadas humanas, colocadas em escalas sociais opostas. (BRUNO, 1977, p. 29-30.)

Um exemplo de episódio que demonstra o que estamos tratando pode ser encontrado logo na abertura do capítulo 6, que se inicia com a seguinte narração: “No trem, na estação de Quixadá, Conceição, auxiliada por Vicente, ia acomodando dona Inácia. A cesta de plantas debaixo do banco. Uma maleta cheia de santos ali ao lado.” (QUEIROZ, 1930, p. 39). Ora, esse capítulo é imediatamente posterior àquele em que vimos Chico Bento receber a negativa de sua solicitação de passagens. Aqui, num só parágrafo, Rachel de Queiroz posiciona os três personagens que participam da “camada” ou “escala social” superior à do vaqueiro retirante. A viagem de Conceição e da sua avó até Fortaleza não é marcada por percalços, corrupção e negativas, ao contrário, é tão certa que nos é narrada já com as mulheres se acomodando no trem. O fator social do romance, que aponta para as diferenças entre dois grupos, pode ser apreendido de trechos como esse, além de outros em que o vemos refletido nas reações psicológicas dos personagens, muito graças a um narrador que não mistura a narrativa com dissertações sobre o assunto.

Se, em muitos dos romances da década de 1930, a desgraça dos trabalhadores (fome, acidente, degradação física, morte) está relacionada ao enriquecimento e ao bem-estar dos “poderosos” – como lemos em **Os corumbas** (1933), de Amando Fontes, e no que Jorge Amado apresenta mais de um exemplo,

em **Cacau** (1933) e em **Suor** (1934) –, n' **O quinze** isso se dá de maneira diversa. A força da verdade com que a narrativa e o universo ficcional ali presente são construídos fazem da seca uma desventura a que ninguém escapa: o patrão, prejudicado com a morte do gado e com a perda da plantação; o vaqueiro, sem trabalho, na retirada, em busca de outro sustento, em outro lugar. Embora os mais pobres sejam os que mais sintam o peso da tragédia, em razão de um sistema que já comentamos, nenhum personagem passa incólume pela seca, e é ela que os une ao cabo da trama. Ao optar pelo trabalho com dois núcleos narrativos, ligados a um grande problema, Rachel ampliou o alcance temático do seu romance, tocando “no drama da seca, na condição feminina e no processo de urbanização que começava a se generalizar no país, a partir de uma história extremamente simples que pareceu a muitos críticos até simples demais.” (BUENO, 2006, p. 132.)

Ainda, é importante notar em que medida **O quinze**, e por extensão o Romance de 30, foi responsável por uma intensa mudança na forma como as narrativas representavam as regiões afastadas dos grandes centros urbanos do Brasil. Até os anos 1920, predominava um tipo de literatura regionalista conhecida por entregar um retrato caricaturado dos tipos humanos e do modo de vida interiorano, “que o homem da cidade se felicitava por haver superado.” (CANDIDO, 2010, p. 83). Exemplo desse tipo de representação do outro pode ser observada nas obras de Afonso Arinos e de Valdomiro Silveira, por exemplo, nas quais exageraram-se os traços dos personagens, criando imagens dignas da especulação e da curiosidade dos leitores urbanos. A caricaturização, contudo, não ficava apenas na descrição física do homem do campo, fazendo-se presente também na sua expressão verbal, como vimos Coelho Neto fazer.

A questão do regionalismo na literatura brasileira, em especial o tipo de regionalismo instituído no Romance de 30, será mais detidamente tratada adiante. No entanto e em tempo, devemos abrir um parêntese a Euclides da Cunha, que, com o livro **Os sertões** (1902), foi grande responsável no estabelecimento da noção alcançada pela mentalidade da época de um Brasil interior, de um Nordeste profundo, a oeste do litoral. O livro de Euclides, tão duramente criticado por Mário de Andrade¹⁸, fixou “uma realidade regional, deixando uma marca indelével para a

¹⁸ Em sua crítica ao romance **O quinze**, Mário de Andrade dedica um longo trecho a **Os sertões**, como se encontrasse no livro de Rachel de Queiroz a oportunidade perfeita para comentar o que lhe desagradava em Euclides da Cunha. Dentre as muitas censuras, o crítico paulista desaprovava a

compreensão do Brasil, delegando ao país um imaginário topográfico e humano até então desconhecido.” (PEREIRA, 2011, p. 22). Pode-se, portanto, dizer que a produção regionalista brasileira do século XX e até mesmo os escritores nordestinos dos anos 30 devem a **Os sertões** o primeiro noticiário sério de um trecho árido e até então esquecido do Brasil, no que se incluem os traços geográficos e os tipos humanos que habitavam o sertão.

O Romance de 30, em alguns casos influenciado pelas ideias propagadas por Gilberto Freyre no seu “Manifesto Regionalista” (1926), compreende uma ficção centrada na responsabilidade literária e social de apresentar um Brasil marginal, pouco conhecido do eixo dominante. Fez-se, no mais das obras, um regionalismo “sem pitoresco e com perspectiva diferente, pois o homem pobre do campo e o da cidade apareciam não como objeto, mas, finalmente, como sujeito, na plenitude da sua humanidade.” (CANDIDO, 2010, p. 106). Por essa razão, o modelo de representação ficcional compartilhado¹⁹ no Romance de 30 permitiu um amplo conhecimento das regiões afastadas, incluindo aqui a cultura, a geografia, a fauna, a flora e os organismos sociais, passando do regionalismo pitoresco ao crítico.

Antes de concluirmos, apontaremos um último aspecto de **O quinze**, e com ele encerramos nossa apreciação do romance: a ambientação sertaneja. Segundo classificação criada por Osman Lins (1976), predomina no romance uma *ambientação reflexa*, ou seja, a narração é brevemente atenuada e o espaço ficcional é apresentado em conformidade com as sensações e a visão da personagem. Vejamos um exemplo:

Novamente a cavalo no pedrês, Vicente marchava através da estrada vermelha e pedregosa, orlada pela galharia negra da caatinga morta. Os cascos do animal pareciam tirar fogo nos seixos do caminho. Lagartixas davam carreirinhas intermitentes em cima das folhas secas do chão, que estalavam como papel queimado.

O céu, transparente que doía, vibrava, estremecia, como uma gaze repuxada.

Vicente sentia por toda parte uma ressequida impressão de calor e aspereza.

Verde, na monotonia cinzenta da paisagem, só algum juazeiro ainda escapou à devastação da rama.

linguagem literária empregada em **Os sertões**, por entendê-la mascaradora da realidade. Em resumo, Mário se mostrava “convencido [de] que o livro de Euclides fez um mal enorme pros brasileiros e dificultou vastamente o problema das secas.” (ANDRADE, 1930.)

¹⁹ Sabemos o quão problemática é essa visão panorâmica sobre a produção ficcional da década. Buscamos, neste trecho, delimitar um aspecto do projeto literário comum do período, embora reconhecamos sua variedade, ponto de discussão futura.

Geralmente, apareciam lamentáveis, mostrando os cotos dos galhos podados, como membros amputados, e a casca raspada em grandes zonas brancas.

E o chão, que em outro tempo a sombra cobria, era uma confusão desolada de galhos secos, de que os espinhos acentuavam a agressividade, lembrando uma velha caveira, onde morasse uma jararaca... (QUEIROZ, 1930, p. 12-13.)

No trecho acima, a degradação da natureza não é apresentada num quadro isolado dentro do romance. Ao contrário, vamos tomando conhecimento do espaço a partir da viagem que Vicente faz de sua casa à casa de Dona Inácia. São as pisadas dos cascos do cavalo que apontam para a secura e a alta temperatura da terra, numa imagem muito bem construída por ser altamente visual. O ambiente hostil à vida é sentido pelo personagem, que atravessa uma vegetação em franca destruição. Por tudo isso, esse tipo de ambientação está atrelado à figura humana, não implicando necessariamente numa ação. “A personagem, na ambientação reflexa, tende a assumir uma atitude passiva e a sua reação, quando registrada, é sempre interior” (LINS, 1976, p. 83), situação do episódio transcrito.

Não vá pensar o leitor que o romance está tomado de passagens descritivas como essa. Inclusive, este é um dos trechos do livro que mais passou por reduções nas edições futuras, cortando-lhe a autora palavras e simplificando ainda mais as descrições²⁰. A tendência real-naturalista de acumular detalhes exteriores, às vezes pelo propósito único de transformar em verbo as imagens, não encontra ressonância em **O quinze**, cuja montagem do cenário é reduzida ao essencial. Por mais que, no romance, a fonte do drama esteja no ambiente arruinado pela seca, este não ganha em extensão e predominância. Não foram poucos os críticos²¹ que apontaram para o fato de o livro, mesmo tirando da natureza sua fonte de interesse, não se perder em pormenores descritivos dissociados da narrativa. Em resumo, construindo uma “atmosfera que se desprende da ação” (BRUNO, 1977, p. 24), o narrador condiciona a paisagem ao enredo, e esses dois elementos passam a estabelecer uma associação mútua e indispensável ao encadeamento narrativo.

²⁰ Comentamos os cortes e as reformulações realizadas pela escritora, e devemos registrar que essas mudanças passam a ser melhor notadas a partir da 3ª. edição do livro: (QUEIROZ, 1942).

²¹ Ver Bruno (1977), Coutinho (1986) e Moisés (1989.)

2.4 JOÃO MIGUEL (1932)

E foi assim, como uma estreante madura, com pleno domínio dos recursos expressivos e narrativos, que Rachel de Queiroz ingressou na literatura brasileira. Como não poderia deixar de ser, em 1931 a jovem já era considerada uma figura literária de renome, e **O quinze**, um clássico das nossas letras. Qualquer publicação seguinte seria pressionada pelo alto nível apresentado pelo primeiro, e foi com essa consciência que a escritora iniciou a escrita de **João Miguel**. A esse respeito, ao tratar historicamente de Rachel nesse momento de sua produção, Massaud Moisés levanta algumas questões que nos parecem oportunas e que decerto também ocuparam a mente da ficcionista: “como manter no futuro o mesmo nível artesanal e conceutivo? como resistir à férula dos críticos e satisfazer a curiosidade dos leitores, todos à espera de novos cometimentos de semelhante qualidade?” (MOISÉS, 1989, p. 189.)

João Miguel talvez seja o romance menos conhecido de uma escritora famosa pelas mulheres protagonistas de seus livros. E também menos provável, dado o seu assunto. Concluído em dezembro de 1931, no mesmo sítio Pici que viu nascer **O quinze**, o livro era anunciado em junho de 1932 pela Schmidt Editora, trazendo ilustração de capa de Cornélio Penna²², e pagamento antecipado de 500 mil réis pelos direitos autorais. Entretanto, antes de cair nas mãos de Augusto Frederico Schimit, dono da editora que levava seu nome, o livro passou por uma aventura que enriquece o conjunto de causos da nossa história literária.

Sucedee que, desde 1931, Rachel de Queiroz “estava oficializada como membro do Partido Comunista do Brasil” (GUERELLUS, 2019, p. 97), após contato com o grupo ao longo de dois meses passados no Rio de Janeiro. De volta à Fortaleza, a escritora ficou encarregada de criar uma sede do Partido na capital cearense, trazendo consigo materiais de propaganda ideológica, credenciais e cartilhas doutrinárias. As reuniões para a formação da célula, que incluíam intelectuais e proletários do Bloco Operário e Camponês, aconteciam, muitas vezes, no sítio da família da escritora, com os bastidores dessa empreitada sendo mais tarde ficcionalizados no romance **Caminho de pedras**.

²² Conhecido pela literatura que produziu a partir dos anos 30, com os romances **Frenteira** (1935) e **Dois romances de Nico Horta** (1939), mas principalmente pela sua obra-prima **A menina morta** (1954), Cornélio Penna (1896-1958) foi pintor, gravador, ilustrador e desenhista no início da sua carreira.

Enquanto artista pertencente ao Partido, era de se esperar que seu mais novo romance tivesse de passar pelo crivo de um comitê, que solicita a submissão prévia da obra à censura, a fim de identificar e retificar qualquer elemento que não estivesse de acordo com as diretrizes impostas. Rachel, sem outra opção, entrega de má vontade os originais e aguarda o veredito. Semanas depois, a escritora é convocada para uma reunião, na qual lhe informam que seu livro precisava ser revisto, ou não teria sua publicação autorizada. Muita coisa contrariava o Partido naquela história, levando-o a censurá-la: um camponês matando o outro; o personagem principal nutrindo afetos pela benevolente Angélica, filha de um coronel; a traição de Santa, mulher de João Miguel, com um cabo da polícia. Diante de tantos contrassensos, para que o romance fosse liberado, Rachel teria de fazer profundas modificações nele:

Eu deveria, então, fazer da loura a prostituta e da outra a moça honesta. João Miguel, “campesino”, bêbedo, matava outro “campesino”. O morto deveria ser João Miguel, e o assassino passaria de campesino a patrão. Indicou mais outras modificações menores, terminando por sentenciar: “Se não fizer essas modificações básicas, não podemos permitir que a companheira publique o seu romance”. (QUEIROZ, 2010a, p. 44.)

Rachel não obedece às imposições da comissão, respondendo: “Eu não reconheço nos companheiros condições literárias para opinarem sobre a minha obra. Não vou fazer correção nenhuma. E passar bem!” (QUEIROZ, 2010a, p. 45). Esse ato de autonomia artística culmina na sua saída do Partido Comunista, por quem é acusada de fascista e de inimiga do proletariado. **João Miguel**, então, sai da forma original, como fora concebido, e Rachel inicia seu namoro com os trotskistas, cujo grupo era formado, principalmente, por dissidentes do PCB, contrários ao comunismo stalinista. Reunindo um pessoal que “escrevia em jornais, tinha formação erudita exemplar e falava mais de duas línguas” (GUERELLUS, 2019, p. 105), o trotskismo brasileiro era marcado, na opinião da escritora, pela “sua liberdade de espírito, de pensar, de dizer as coisas.” (QUEIROZ, 2010a, p. 77). A esse ambiente, Rachel se sentiu mais integrada²³, com sua iniciativa intelectual

²³ Analisando o grupo intelectual de opositores de esquerda, a maioria dissidentes do stalinismo pecebista, vemos um intenso trabalho voltado à publicação de livros e de jornais, além de numerosas pesquisas sobre a realidade social brasileira. Assumindo posições contrárias à direção nacional do PCB, os trotskistas esmeraram-se “no estudo e veiculação da teoria marxista, uma vez que entendiam que os fracassos da esquerda revolucionária decorriam do falso entendimento daquela teoria.” (CAMPOS, GODOY e SOUZA, 2019, p. 127). Dessa forma, ao lado de nomes influentes como

preservada e colocando seu ofício a serviço do movimento, uma vez que ocupava-se como tradutora de textos trotskistas.

Não é preciso ir muito longe para concluir que **João Miguel** é o romance mais dostoiévskiano de Rachel de Queiroz. O contato com a obra do mestre russo teria se dado a partir de 1925, quando a escritora, já formada no curso normal, retorna à casa dos pais e mergulha de vez na leitura dos grandes nomes da literatura ocidental. Dostoiévski é, inclusive, citado por ela como um dos autores que mais leu no período. Além disso, um fato bibliográfico também aponta para essa aproximação: Rachel de Queiroz foi, nos anos 40 e 50, uma das principais tradutoras de Dostoiévski no Brasil, vertendo para o português, em tradução indireta do francês, os romances **Humilhados e ofendidos**, **Recordações da casa dos mortos**, **Os dêmonios** e **Os irmãos Karamazov**.

Em **João Miguel**, não apenas pelo seu assunto, mas principalmente no que tem de ambiência hermética e de concentração psicológica, são notáveis os ecos do modelo concebido pelo autor das **Recordações**. Esse livro de 1862, que ficcionaliza o período de quatro anos passados por Dostoiévski numa prisão na região da Sibéria, marcaria indelevelmente sua produção, sendo hoje visto como o “livro que inicia a segunda fase da obra de Dostoiévski, ou antes, a sua grande fase, aquela em que atinge as fronteiras da genialidade.” (BROCA, 1962, p. 17.)

Nas **Recordações**, são introduzidos os problemas do bem e do mal, da culpa e da remissão, motes que serão a base dos seus romances posteriores. Na introdução do livro, é-nos apresentado Alexandr Petrovitch Goriantchikov, homem recluso, que fugia do convívio social, mas que ganhava a vida ensinando francês às famílias dos magnatas siberianos. Anos antes, Alexandr cometera o crime de matar sua esposa, por ciúmes, tendo sido condenado a dez anos de trabalhos forçados num presídio da região siberiana. São a suas recordações dessa época, portanto,

Lívio Xavier, Mário Pedrosa e Aristides Lobo, Rachel de Queiroz confirmava e via respeitada no grupo a sua posição de intelectual, ao mesmo tempo em que contribuía com o movimento na qualidade de tradutora, principalmente, porquanto estava entre as principais pautas do programa trotskista brasileiro ler, produzir e discutir obras revolucionárias, “denunciando os erros que viam na direção nacional, na Internacional Comunista e no stalinismo” (p. 127.)

que lemos no romance, publicadas após a sua morte por um autor-modelo²⁴ não identificado, a quem aquelas notas sobre o presídio, aquelas “Cenas da Casa dos Mortos”, como o próprio Alexandr Petrovitch as intitula em certo trecho do seu manuscrito, “não [...] pareceram falhas de interesse.” (DOSTOIÉVSKI, 1962, p. 31.)

Se as **Recordações da casa dos mortos** ficcionalizam a experiência de Dostoiévski num presídio siberiano, como preso condenado a trabalhos forçados, no período de janeiro de 1850 a fevereiro de 1854, o que observamos em **João Miguel** não vem, exatamente, de uma das passagens de Rachel de Queiroz pela cadeia. Porque também ela fora presa duas vezes e, como o escritor russo, por questões políticas. A primeira dessas prisões se deu mesmo durante um período passado no Rio de Janeiro, em abril de 1932, ano do lançamento desse seu segundo livro, que já estava pronto a essa altura. Enviada a uma prisão de Fortaleza, a autora foi fichada por “ideologia comunista”, “interrogada por alguns dias e liberada logo em seguida.” (GUERELLUS, 2019, p. 99.)

O material para a composição da ambiência do seu novo romance Rachel foi buscar na cadeia do Pituí, no município cearense de Baturité, e na cadeia pública de Fortaleza. Segundo uma biógrafa²⁵ da escritora, os seus tios tinham um sítio em Baturité, o que lhe facilitava o acesso à prisão da cidade, podendo ver de perto as condições do lugar e sua organização interna.

João Miguel, uma narrativa cujo foco está na angústia e na solidão de um preso em processo de autorremissão, poderia ser um romance atípico de uma jovem de 21 anos, se essa jovem já não tivesse se apresentado ao Brasil com um livro do calibre de **O quinze**. Ainda assim, sentindo o terreno acidentado que estava percorrendo, bem como o peso do seu primeiro livro nas costas, Rachel introduz **João Miguel** com uma nota breve, na qual comunica o seguinte:

Geralmente, toda vez que se começa um livro, começa-se uma carreira literária...

A incansável mutação do pensamento, o medo de se repetir, obrigam o escritor a procurar eternamente novos rumos.

E a cada livro que se lança, sofrem-se todas as indecisões, todas as incertezas de uma estreia.

O sucesso obtido pela obra anterior, antes de animar, desanima, porque nos deixa o assombrado receio da intermitência e da irregularidade da inspiração, que flui e reflui, tal a clássica imagem da onda...

²⁴ Utilizamos-nos de conceito narratológico estabelecido por Umberto Eco (2012) no ensaio “Entrando no bosque”, presente no livro **Seis Passeios pelos bosques da ficção**.

²⁵ Socorro Acioli (2007, p. 62.)

(Quem de nós não acredita na Inspiração, Senhora e Soberana, com a fé comovida e firme de um velho poeta romântico?)
 RACHEL DE QUEIROZ
 Ceará, dezembro de 1931. (QUEIROZ, 1932, n.p.)

Essa nota, que consta somente na primeira edição da obra, apresenta uma Rachel de Queiroz consciente de sua carreira literária, tão bem iniciada pelo seu romance de estreia. O sucesso junto ao público e à crítica alcançado por **O quinze** fez pesar sobre a escritora a responsabilidade da superação. Analisada a recepção crítica de **João Miguel** à época do seu lançamento, percebemos que ela foi, de maneira geral, tímida. O volume de artigos saídos na imprensa é contrastante entre os dois romances, mas vale incluir aqui um fato interessante: por mais de uma vez, críticos tiveram seus posicionamentos frente ao título modificados com o passar dos anos. O que no lançamento qualificaram como uma obra de pouca importância, décadas depois veem como o melhor dos quatro livros que Rachel publicou nos anos 30. Observemos o caso de Tristão de Athayde, que, num artigo de 1958, após concluir que a releitura de **O quinze** lhe decepcionou, assim se posiciona diante de **João Miguel**:

Pois já o livro seguinte, esse **João Miguel**, de 1932, que ao tempo não me lembra ter causado qualquer impressão especial, hoje em dia, pelo contrário, me impressionou profundamente. Confesso que nem me lembrava de o ter lido. Mas agora vejo nele a revelação que **O quinze** parecia trazer mas que realmente só o livro seguinte iria trazer, de modo inequívoco e o tempo já agora confirmou. Nele é que Raquel de Queirós se abre como autêntica romancista. (ATHAYDE, 1969a, p. 113.)

Em movimento semelhante, há também o caso de Octavio de Faria (1932, n. p.), que, em crítica publicada no lançamento do romance, não hesita em afirmar que **João Miguel** pareceu-lhe inferior ao seu irmão mais velho. Contudo, três anos depois, em 1935, o futuro autor da **Tragédia Burguesa** escreve “Excesso de norte”, “certamente o texto crítico mais respondido de toda a década” (BUENO, 2006, p. 402). A razão das réplicas está nos claros ataques e repúdio que o artigo encerra aos escritores do Nordeste, autores hegemônicos à época e representantes de um romance social desqualificado por Faria. Nesse texto, segundo Bueno (2006, p. 405), o crítico muda de opinião, evocando **João Miguel** como um exemplo positivo, e não mais **O quinze**.

Mas, felizmente, nem todos os críticos precisaram mudar de opinião. Na avaliação de Mário de Andrade, o livro apontava para o progresso da técnica

romanesca e surgia como mais uma obra-prima da literatura brasileira, confirmando “a capacidade de Rachel de Queiroz em objetivar a realidade, mesmo que cruel, como no caso da história trágica de João Miguel.” (ANDRADE, 1932 *apud* GUERELLUS, 2019, p. 103). Ainda olhando para a fortuna crítica de primeira onda, Fernando Callag (1932, n. p.), assim como Mário de Andrade, vê em **João Miguel** um aperfeiçoamento das qualidades de romancista de Rachel de Queiroz.

Analisado o contexto, **João Miguel** é lançado num intervalo de tempo curto, em que tanto a crítica quanto o público estavam ainda sob o impacto de **O quinze**, cuja segunda edição saíra há pouco numa editora grande, o que proporcionou uma maior divulgação e alcance da obra. Era incontornável, portanto, que as apreciações da imprensa pusessem em confronto os dois livros, com momentânea desvantagem do segundo. E falamos em momentânea desvantagem porque, como vimos acontecer com a opinião de Tristão de Athayde, a ação do tempo foi responsável por tirar de sobre **João Miguel** a sombra que **O quinze** projetava, e só então o livro teve suas qualidades constatadas por um dos mais influentes críticos brasileiros do século XX.

João Miguel é, em grande medida, o retrato psicológico de um assassino em busca de absolvição. Com seu crime cometido num momento de ebriedade e de turvação dos sentidos, o personagem poderia bem ser um dos companheiros de prisão do narrador das **Recordações da casa dos mortos**: “Chegavam-nos indivíduos que, dominados pela vaidade, haviam ultrapassado todos os limites, e perpetrado os seus crimes como que involuntariamente, como num delírio, como numa embriaguez.” (DOSTOIÉVSKI, 1962, p. 38). A partir de uma trama simples, com pequena quantidade de personagens e um espaço ficcional limitado, Rachel de Queiroz escreveu aquele que entendemos ser o seu melhor romance dentre os publicados na década de 30.

Encarcerado numa cela de cadeia interiorana, onde a autoridade policial e a justiça se apresentam em tudo arbitrárias, o personagem-título encontrará no trabalho manual e no artesanato um consolo, um meio de aliviar a mente importunada por um crime cometido num instante de embriaguez. Mais uma vez como os presos das **Recordações**, que preenchem as longas e tediosas noites de

inverno com trabalhos de carpintaria, marcenaria e sapataria, João Miguel ocupará “parte do dia fazendo longas tranças de palha” (QUEIROZ, 1932, p. 63).

Aos poucos, perceberá sua companheira traí-lo e abandoná-lo, envolvida com um soldado de lá mesmo, que faz as vezes de carcereiro, o que torna ainda piores os seus dias. Sob o peso de um crime que mais parece uma fatalidade, a consciência de João Miguel é tratada, sobretudo nos primeiros capítulos, com penetração, inteligência e segurança dignas dos melhores romances psicológicos. Retomando mais uma vez Tristão de Athayde, o crítico assim qualifica o livro:

[**João Miguel**] é a mais simples das narrativas: um crime e uma absolvição. E entre eles uma traição de amor. Mas o que se passa na alma simples de João Miguel, criminoso sem querer, arrastado por simples impulso de momento sob a ação do álcool – é que mostra a mão da autêntica escritora. (ATHAYDE, 1969a, p. 113.)

Essa narrativa simples, como o próprio crítico aponta, começa no funesto momento em que o personagem, numa briga de bar impulsionada pela bebedeira, esfaqueia um homem, que morre no local. Essa introdução, decerto uma das mais contundentes do moderno romance brasileiro, merece ser citada também pelo que tem de precisão verbal e de apelo a uma figura de som:

João Miguel sentiu na mão que empunhava a faca a fofa sensação de quem fura um embrulho. O homem, ferido no ventre, caiu de borco, e de sob ele um sangue grosso começou a escorrer infundavelmente, num riacho vermelho e morno, formando poças encarnadas nas anfractuosidades do ladrilho. (QUEIROZ, 1932, p. 7.)

A débil percepção do protagonista-título ao atingir com a faca a barriga do seu desafeto, aqui comparada à sensação de quem fura um embrulho, aponta para o seu estado de embriaguez e de torpor. A sequência sonora produzida pelas palavras “faca”, “fofa” e “fura”, cujo fonema inicial é o “/f/”, sugerem o som produzido pela facada; enquanto a sequência seguinte, formada pelos vocábulos “sob”, “sangue”, “grosso”, “começou”, “escorrer”, que por sua vez abusa do fonema “/s/”, relaciona-se sonoramente ao fluir do sangue pelo chão. Também colabora para o entendimento de que tal seleção vocabular tem um claro propósito expressivo o fato de tais

palavras não terem sido eliminadas ou substituídas nas revisões sofridas pelo romance em edições futuras²⁶.

Ato contínuo, João Miguel recebe voz de prisão e é levado à cadeia. A partir do segundo capítulo, a atmosfera da diegese se restringe aos limites do cárcere, por onde o homem circula, faz amizade com alguns companheiros e recebe a visita de Santa, principal vínculo entre o personagem e a realidade exterior. Sendo sua mulher, Santa a princípio demonstra fidelidade ao preso, dando-lhe assistência, provendo-o e comparecendo regularmente à prisão. No entanto, com o passar do tempo, as visitas vão-se rareando, e a personagem se envolve amorosamente com o Cabo Salu. João Miguel, ciente do caso, sofre e se revolta, deseja desabafar, jogar-lhe na cara as mentiras e a traição. É angustiante a sua apreensão: “Ter de esperar que ela voltasse, parecer que estava ali, à disposição do capricho dela, calado e súplice, quando o seu coração só lhe pedia desafronta, vingança, insulto!...” (QUEIROZ, 1932, p. 128). Santa não volta, dias depois chegando a João Miguel a notícia de que ela estava grávida, abandonada e doente, o que termina por causar-lhe piedade.

Não só esses, mas também outros personagens compõem o elenco da narrativa e despontam como interlocutores de João Miguel, preenchendo o vazio dos seus dias: Filó, a cozinheira da cadeia; Seu Doca, o delegado de determinações arbitrárias; Zé Milagreiro, preso mais próximo a João Miguel, que esculpe milagres de madeira sob encomenda; o Coronel, homem importante da região, preso acusado de matar a tiros um desafeto seu; outros detentos temporários, que passavam pela cadeia e que lhe chamavam a atenção; e também Angélica, uma das três filhas do Coronel, mulher educada, de bons modos e de conversa agradável, que visitava o pai e travava diálogos edificantes com o protagonista.

Além das conversas, também ocupava as horas ociosas do cárcere, como chegamos a comentar, o trabalho artesanal de confecção de chapéus de palha; e “a sensação angustiada de espera, que tanto o martirizara nos primeiros dias de prisão, ia-se aos poucos abrandando.” (QUEIROZ, 1932, p. 63). A ideia de que o trabalho dignifica o homem tem aqui o seu exemplo, pois concorria para que João Miguel se

²⁶ A versão do texto presente na edição definitiva (**Três romances**, 1948) pouco difere da que citamos: “João Miguel sentiu na mão que empunhava a faca, a sensação fofa de quem fura um embrulho. O homem, ferido no ventre, caiu de borco, e de sob ele um sangue grosso começou a escorrer sem parar, num riacho vermelho e morno, formando poças encarnadas nas anfractuosidades do ladrilho.” (QUEIROZ, 1948, p. 9.)

aliviasse do peso do crime cometido, assim como lhe ajudava a recuperar a imagem que tinha de si.

Apresentando espaço ficcional restrito e dias que se repetem monótonos, salvo alguns eventos que vêm quebrar a rotina da cadeia, o que sobressai e preenche as páginas do livro são os diálogos dos personagens. E aqui percebemos uma das principais qualidades desse segundo romance: em **João Miguel**, Rachel compõe falas que prenunciam a habilidade à dramaturgia que desenvolveria mais a fundo anos depois, com as peças teatrais **Lampião** (1953) e **A Beata Maria do Egito** (1958).

O que os personagens dizem, especialmente o protagonista-título, dá prosseguimento não apenas à história, que é singularmente construída por meio de diálogos e de breves enunciados de ações, mas também ao seu íntimo estado emocional. Numa narrativa em que o mundo exterior (neste caso, uma pequena prisão) importa mais pela atmosfera que provoca do que pelo que tem de apelo descritivo, entendemos a razão de os detalhes da ação e da sondagem introspectiva dominarem o romance. Seus capítulos, também por essa razão, surgem como atos teatrais, de forte recorro cênico, graças à valorização dos diálogos e à expressiva presença dos personagens.

Levando em conta os processos narrativos de que dispõe o romancista para imitar, no discurso, a duração da história, os críticos anglo-saxônicos falam de dois tipos de tentativa: a narrativa cênica (*cena*) e a de resumo (*sumário*)²⁷. No romance em análise, em razão do recorte temporal da diegese e do cenário único, assistimos ao predomínio das *cen*as, colocadas com precisão no lugar certo da narrativa. Segundo Reis & Lopes (1988), a instauração da *cena* pode ser traduzida na reprodução do discurso das personagens, com respeito integral das suas falas e da ordem de seu desenvolvimento.

Exemplo disso localizamos na passagem que inicia o nono capítulo do romance, na qual encontramos um João Miguel impaciente, com um chapéu pronto para ser vendido, à espera da chegada de Santa, que levaria o artefato de palha. Santa demora, mas enfim chega. No entanto, vem acompanhada de Salu, o seu

²⁷ O termo “*sumário*”, como definem Reis & Lopes (1988, p. 293), designa toda forma de resumo da história, de tal modo que o tempo desta aparece reduzido, no discurso, a um lapso durativo sensivelmente menor do que aquele que a sua ocorrência exigiria.

amante. O protagonista, que já vinha desconfiando da mulher, atende-a com todo seu desgosto:

E ele a recebeu com mau modo:
 – Pensei que já não vinha mais!
 Foi Salu que explicou:
 – Fui eu o culpado, Seu João... Estive de visita lá na casa da Santinha, e só me lembrei de sair quando a velha Leocádia disse que já tinha passado a hora da moça vir ver você...
 Santa riu:
 – E eu não era de botar ele pra fora...
 Salu deu uma volta na chave e empurrou a porta, dizendo:
 – A conversa na casa da Santinha é tão boa, que a gente se esquece até das obras de misericórdia...
 Irritou a João Miguel a leviandade quase cínica com que ele estadeava sua intimidade com Santa; e fechou mais a cara:
 – Que obras de misericórdia?
 Salu sentou-se no caixotinho do preso:
 – Visitar os encarcerados... (QUEIROZ, 1932, p. 71-72.)

No trecho acima, lemos uma narrativa desenvolvida em discurso direto, entremeado aqui e ali de breves apontamentos das ações dos personagens e das lástimas do preso; tal modelo se repetindo em outros momentos da obra. Salta aos olhos a brevidade da intervenção do narrador, que também aqui é heterodiegético, preferindo dar vez às falas de João, Santa e Salu. Sem esquecer que até mesmo o discurso direto, classificado como a mais fiel reprodução da fala de um personagem, não deixa de ser montado pelo narrador, como tudo na narrativa. “A intervenção direta dos personagens no discurso narrativo, sua palavra, é, em realidade, uma ilusão: ela também passa pela alquimia do narrador.”²⁸ (TACCA, 1978, p. 137.)

Ou seja, não é por privilegiar a *cena* que o narrador abre mão das suas prerrogativas de mediador e organizador da matéria diegética. Por mais que encare as personagens como atores e dê à disposição de suas falas a feição de um diálogo dramático, ele continua presente, controlando, de uma forma que pode ser mais ou menos discreta, o desenrolar da *cena*. A ilustrar essa presença, o narrador pode fazer indicações declarativas entre os discursos diretos, pontuar o comportamento e o estado emocional das personagens, facultar informações sobre as relações espaciais ou psicológicas entre elas, ou ainda decidir, “em função da economia da narrativa, sobre o momento adequado para a instauração e interrupção da *cena*.” (REIS & LOPES, 1988, p. 234.)

²⁸ Tradução nossa, feita a partir do texto em espanhol.

Como afirmamos, esse modo narrativo predomina em **João Miguel**, cuja velocidade do relato em muitas páginas é caracterizada pela isocronia. Ou seja, a tendência dramatizada, com o quase desaparecimento do narrador da cena, confere ao discurso narrativo uma duração equivalente à da história contada. Se, como nos lembra Bourneuf & Ouellet (1976, p. 77), o recurso à cena dá aos fatos descritos um caráter único, correspondendo a um momento acentuado da curva dramática, ela é sempre lugar de atos importantes, com a revelação das personalidades e com a eclosão de conflitos e de sentimentos dominantes.

No que diz respeito à linguagem que dá forma a essa representação dramática, o narrador, preocupado com uma feliz revelação das personagens e com o aproveitamento literário de uma expressão linguística regional, manuseia e fixa com naturalidade a oralidade popular, não levando o discurso direto

a deturpações bem conhecidas, à reprodução dos vícios grosseiros de linguagem e de uma prosódia estropiada, como em alguns autores, imbuídos de ingênuo ideário regionalista e realista, que se limitavam a transpor a comunicação verbal em estado bruto – pobre fidelidade que se converte em primarismo linguístico. (BRUNO, 1977, p. 44.)

Ademais, temos ainda no discurso indireto livre um outro proveitoso e eficaz caminho para dar vazão aos pensamentos das personagens. Numa narrativa heterodiegética, cujo narrador demonstra total onisciência sobre os fatos e os seres, esse tipo de discurso é fixado nos momentos em que o narrador mistura a sua voz às das personagens, sem que haja qualquer tipo de sinalização que indique a alternância, deixando-nos a impressão de que as rédeas da narrativa são guiadas a quatro mãos. No romance em questão, tal artifício é desenvolvido com domínio da técnica em muitos momentos, pois o discurso indireto livre “atinge seu máximo quando é quase invisível” (WOOD, 2011, p. 24); ou seja, quando a textualização dos pensamentos do personagem, além de ser fiel ao perfil do indivíduo, está de tal forma equalizada com a voz do narrador que juntas formam um discurso quase homogêneo. Segue um bom exemplo:

Fazia já três dias que Santa não vinha. Nem vinha, nem mandava notícias, um recado que fosse. Por quê? Doença?
Doença, não, que isso num instante se sabe... naturalmente, era ainda a zanga da última briga.
Podia perguntar ao Salu, que andava ali todo o tempo, se bem que nunca passasse defronte do seu quarto... Fazia guarda na porta do Coronel, ou mexia, pelo corredor, dizendo pilhéria às pressas.

Mas era a maior falta de sentimento do mundo ir perguntar qualquer coisa ao Salu! Quanto mais notícias da Santa!
 Depois, naquele dia, podia ser que ela ainda viesse. Ah! se ela viesse! Com que gosto havia de a pôr pra fora, como a um bicho ruim que se enxota! Não precisava mais dela, não queria saber mais dela pra nada, e sua pressa, sua ânsia, era poder dizer-lhe isso.
 No entanto, ela não vinha. Por quê? Porque não fazia conta, por pouco caso... naturalmente pra mostrar que não ligava... que nunca ligou...
 (QUEIROZ, 1932, p. 125-126.)

Heterodiegético e onisciente como classificamos, o narrador pode descer à mente do personagem e encontrar nos pensamentos deste a melhor saída para expor a angústia motivada pela ausência de Santa. Por tudo isso, as interjeições, os questionamentos e os desejos, mesmo que apresentados em meio à voz do narrador, na verdade dizem respeito a João Miguel. Em passagens como essa, diante de tantas incertezas humanas, a voz narrativa tem seu tom de onisciência, de domínio das coisas, amenizado, entregando os fatos do mundo pelos sentidos parciais e confusos do personagem.

Também caindo na tentação de compará-lo a **O quinze**, observamos que, em **João Miguel**, persiste e é ainda mais acentuado o que Bruno (1977, p. 42) chama de “densidade dramática”, ou seja, a capacidade da romancista de compactar a narrativa a ponto de torná-la mais unitária e homogênea. Tal aumento de densidade corresponde, aqui, a uma matéria fabular menos complexa e a uma concentração da ambiência. Há, ainda, a diferença de que, de um romance para o outro, o drama a ser tratado deixa de ser coletivo e passa a ser individual; além de haver, em **João Miguel**, uma verticalização clara de um dos elementos do texto narrativo: o espaço, aqui literalmente reduzido à clausura.

Visto de certa maneira, esse segundo romance representa a outra face do primeiro: se o sertão nordestino, a natureza árida, o campo de concentração e outros trechos da capital cearense são representados ficcionalmente num espaço aberto dentro de **O quinze**, este **João Miguel** se desenvolve numa configuração de microcosmo que é a prisão, recinto fechado em sua forma mais concreta. Tirando o máximo dessa ambiência e da atmosfera que lhe é própria, Rachel de Queiroz lhe dá o “valor de representação de todo um sistema de relações sociais, diferenças de classe refletidas no comportamento, organização policial e judiciária, etc.” (BRUNO, 1977, p. 47.)

Páginas atrás, quando tratamos especificamente de **O quinze**, avaliamos a sua maneira de ser um romance social sem por isso cair no panfletismo

característico do movimento. Da mesma forma, **João Miguel** também afigura-se exceção entre as produções da época, pois neste livro vemos um camponês simples e trabalhador ter a sua intimidade explorada, capaz de constituir o próprio cerne da narrativa:

Sem fazer de seu protagonista um herói de capa e espada, como fizera Jorge Amado, Rachel de Queiroz engrandece a figura do proletário de uma outra maneira, conferindo-lhe um caráter humano, dando a ele a possibilidade de se comportar ou de se sentir como um personagem de Shakespeare ou Dostoiévski, ao invés de restringi-lo à condição de homem “rústico” ou “simples”. Em duas palavras: dando a ele estatuto de grande criação ficcional, desenhando-o com a complexidade psicológica exigida pelos personagens não proletários. (BUENO, 2006, p. 273.)

Tal complexidade psicológica, como vimos, é construída desde o momento em que João Miguel comete seu crime e é preso, já no início da narrativa, até o momento da sua liberdade, dada após três longos anos de cárcere. Nesse intervalo, que ocupa praticamente toda a obra, o sentimento de culpa, o arrependimento e o autoestranhamento do protagonista-título são seguramente desenvolvidos pelo narrador. E de que forma?

Conhecemos João Miguel tanto por meio da sua expressão oral, exposta nos discursos diretos, quanto pelo “uso do discurso indireto livre, que permite à voz narrativa, mantendo sua distância, dar voz também ao pensamento que não chega a ser verbalizado pelo personagem proletário.” (BUENO, 2006, p. 274). Mas proletário que aqui é representado em seu drama individual, no que tem de particular e de universal, distante dos agrupamentos coletivos e classistas. Se, em 1934, a crítica literária se perguntava (e ainda há os que se perguntem) se seria possível a um homem bruto e de pouca escolaridade como Paulo Honório, de **S. Bernardo**, apresentar-se com toda aquela profundidade psicológica e domínio da linguagem, acentuada pela narração autodiegética, o processo de autorreconhecimento que vemos João Miguel enfrentar nos primeiros capítulos do livro são sem dúvida ousados e dianteiros para a época. Dando ao camponês simples o direito a uma crise de identidade, “Rachel de Queiroz não reduz o pobre à pobreza, descobrindo nele sutilezas. Diferentemente de Jorge Amado, ela não sente necessidade de fugir para o mundo da ação pura ao representar o proletário.” (BUENO, 2006, p. 271.)

O fato é que João Miguel não se vê como um assassino, não entende como uma ação impensada, cometida sob efeito do álcool, foi capaz de tão rapidamente

mudar não apenas a concepção que os outros tinham dele, mas principalmente a que tinha de si mesmo. A nosso ver, esse crime, nas circunstâncias expostas, termina por tomar o aspecto de fatalidade, também o preso tornando-se, à sua maneira, uma vítima do que aconteceu.

Pouco conhecemos João Miguel antes do seu ato criminoso. A primeira visualização do personagem, como já citamos, é empunhando uma faca e acertando o ventre de um igual. E toda a narrativa prossegue em decorrência desse ato. Nem por isso, desconfiamos do seu histórico de homem trabalhador e de boa índole, cujo fracasso era a bebida. Até Santa, seu único vínculo com a vida que levava antes do crime, somente serve para agravar ainda mais o seu sofrimento, traindo-o e paulatinamente abandonando-o. Diante desse quadro, tanto os atos praticados por João Miguel no presente da narrativa quanto o pouco que lhe restou do seu passado convergem para a sua ruína, tornando aqueles os piores anos da vida do preso, “quando a sua mente e seu estado psicológico configuravam um prato cheio para um narrador ávido por apreciá-lo.” (GUEDES, 2017, p. 30.)

Sem mais nos alongarmos, encerramos nossa apreciação do romance com uma passagem presente no quarto capítulo, que ilustra o que aqui colocamos. Nela, Santa traz uma rede para João Miguel armar na cela, a mesma rede da casa em que os dois viviam juntos. Deitado nela, o preso inicia um autoexame:

Deitado, João Miguel olhava fixamente a sua mão, que se estirava sobre o pano da rede, num gesto negligente de abandono.
Os dedos escuros, de falanges curtas e unhas achatadas, tinham, cada um, uma fisionomia, uma cara.
[...]
Fugindo a um começo de dormência, João Miguel fechou a mão.
E o gesto instintivo de defesa, ao se crispar, lembrou-lhe o outro – o gesto inicial do crime, a mão fechada em torno do cabo de chifre da faca. Teve um estremecimento. Abriu novamente a mão, olhou-a com novos olhos, procurando-lhe a fisionomia especial de criminosa.
Mas, calma, inofensiva, pesada e serena, a mão permanecia no seu jeito pacífico de repouso e de paz.
E, no entanto, aquela mão era a mesma... os dedos agora trêmulos tinham o mesmo aspecto dos dias antigos, das horas de trabalho ou de prazer.
(QUEIROZ, 1932, p. 37-38.)

Para João Miguel, a mão que empunhou o objeto assassino deveria igualmente adquirir feição de assassina, de criminosa. No entanto e para sua surpresa, o preso percebe que nada mudou em seu aspecto: é a mesma mão de sempre, o que, metonimicamente, demonstra que também ele é o mesmo homem

dos tempos de liberdade. “Nada mudara nela, como nada mudara nele próprio.” (QUEIROZ, 1932, p. 38). Não vendo na sua construção corporal qualquer transformação provocada pelo crime, e a resolução dos seus intensos conflitos interiores levando-o a se perceber como o camponês que sempre fora, João Miguel desiste de procurar uma justificação para o seu ato e termina por aceitar com passividade sua situação.

Então, a gente mata um homem, vira criminoso, – criminoso! – e não fica diferente, sente a cabeça no mesmo lugar, fica com o mesmo coração? Quando, antes, pensava que, se talvez um dia chegasse a se desgraçar, a matar um vivente, havia de ficar toda a vida com o remorso, com a lembrança do defunto, do sangue, no sentido. E estava ali, se sentindo o João Miguel de ontem e de sempre... (QUEIROZ, 1932, p. 16-17.)

É o retrato profundo e íntimo desse homem simples que acompanhamos durante a narrativa, até o seu julgamento e absolvição num júri que entendeu como determinante do crime a privação de inteligência e de sentidos provocada pela bebida. O romance se encerra com João Miguel deixando a prisão e avançando para a liberdade, ficando atrás de si “o passado, o crime, o sofrimento e a dolorosa saudade do que perdera irremediavelmente.” (QUEIROZ, 1932, p. 209). O final reticente, com o personagem em movimento, lembra o que já vimos em **O quinze** e que será marca constante nos romances da escritora. Ele aponta, sobretudo, para um futuro incerto, pois a liberdade que o personagem alcançou é meramente espacial, sendo de pedras o caminho para a reinserção social num meio que não lhe dá condições para que se realize em toda inteireza humana que demonstrou ter.

2.5 CAMINHO DE PEDRAS (1937)

Confirmando com **João Miguel** que não se tratava de um talento literário esporádico, desses que despontam e desaparecem com a mesma velocidade, Rachel de Queiroz deve ter feito falta ao público e à crítica ao longo dos cinco anos seguintes, pois somente em 1937 voltará às vitrines de lançamento. Essa ausência, que pode ser considerada muito longa para o padrão da década, quando romancistas como Jorge Amado e José Lins do Rego publicavam um romance por

ano, é comentada e explicada pela escritora numa nota que introduz **Caminho de Pedras**, seu mais novo livro. Vejamo-la na íntegra:

Depois de mais de quatro anos de ausência, **Caminho de pedras** não aparece, como muita gente naturalmente supõe, representando um marco de evolução, o resultado de um prolongado esforço de aperfeiçoamento. Pelo contrário, durante esses anos todos andei por este mundo, navegando, trabalhando, lutando, amando e sofrendo e naturalmente esqueci o ofício. Agora venho começando de novo. Sinto que desaprendi muito truquezinho do métier, que me descuidei de acompanhar as passadas dos outros. Felizmente ainda não estou tão velha que não possa recomeçar. O que quero é me livrar da responsabilidade dos escritos antigos, fazer de conta que me inauguro outra vez, que ninguém me sobrecarregue com os compromissos, a que não me submeto, de profissional. Amadora, só amadora é que sou. De profissão, sou professora. E, aliás, má professora. R. Q. (QUEIROZ, 1937, p. 5.)

Essa nota evidencia a dureza e a desconfiança de Rachel em relação à sua obra, a vida toda declarando sua visão redutiva a respeito da literatura que produzia – “Não tenho o menor entusiasmo por aquilo que ponho no papel” (QUEIROZ, 1997, p. 25), afirmou em entrevista ao Instituto Moreira Salles. De modo geral, as notas introdutórias presentes nas primeiras edições dos romances, que fizemos questão de apresentar aqui pelo muito que têm de reveladoras, aparentam reiterados pedidos de desculpas. Mais do que um traço da personalidade conhecidamente pessimista da escritora, parece que Rachel aponta, com o tom dessas notas, para os percalços e os medos enfrentados pelas mulheres escritoras da época. Medo do espaço público, do julgamento dos seus colegas de ofício, de ter ido além do que o ambiente lhe permitia, em resumo, “medo de ser mais.” (GUERELLUS, 2013, p. 91.)

Em se tratando do conteúdo da nota, a escritora não exagerou ao afirmar o quão intensos foram os cinco anos que passou ausente do mercado literário. Sobrevoando o período, vamos encontrar momentos importantes da biografia de uma Rachel de Queiroz que andou pelo mundo, navegou, trabalhou, lutou, amou e sofreu. Dentre tudo o que lhe aconteceu nesse recorte de tempo, devemos citar o seu casamento e o nascimento da sua filha como principais sucessos motivadores dessa lista.

Correspondendo-se e namorando por cartas, desde 1931, com o pernambucano José Auto da Cruz Oliveira, poeta bissexto e funcionário do Banco do Brasil, Rachel de Queiroz decide se casar com o rapaz após dois únicos encontros pessoais: “Tínhamos uma correspondência ativíssima. Ficamos noivos por carta.”

(QUEIROZ, 2002a, p. 93), lembraria no final da vida. O casamento se deu no sítio Pici, a 14 de dezembro de 1932, e o casal logo foi morar em Itabuna, no sul da Bahia, onde a escritora viveu sua gravidez de risco após contrair malária. Nesse período, foi de grande ajuda a companhia de Jorge Amado, cuja família era da região, que medicava e cuidava da escritora com dedicação digna de registro.

Sua filha Clotilde, nome em homenagem à mãe da escritora, nasce prematura e muito pequena em setembro de 1933, também sob o telhado do sítio Pici, sob os cuidados de uma parteira. Com um mês de vida e já “num desenvolvimento normal” (QUEIROZ, 2010a, p. 62), a criança viaja com os pais para o Rio de Janeiro, onde vivem por dois ou três meses, depois seguindo para São Paulo. Na capital paulista, Rachel intensifica seu contato com uma turma trotskista formada, entre outros, por nomes como Lívio Xavier, Mário Pedrosa e Aristides Lobo: “Esse período em São Paulo foi o melhor do meu trotskismo. Era esse grupo de trotskistas a fina flor do movimento.” (QUEIROZ, 2010a, p. 68), escreveria em suas memórias. O principal trabalho desses intelectuais junto ao movimento estava em traduzir textos socialistas, como as memórias de Trotski, tomando por base traduções do inglês e do francês, “porque o russo ninguém sabia.” (QUEIROZ, 2010a, p. 68). Além de colaborar com as traduções, Rachel deu aulas particulares no Sindicato de Professores do Ensino Livre, coordenado pelo grupo político.

Esse período aparentemente feliz, preenchido pela maternidade e por um intenso envolvimento político e ideológico, será interrompido pela primeira e talvez uma das mais tristes perdas vividas pela escritora. Muito rapidamente, uma febre alta, seguida de meningite, leva à morte Clotildinha, como era chamada sua filha. Não temos como precisar a data em que se deu essa morte, uma vez que a escritora registra, em suas memórias, fevereiro de 1935 como o mês do falecimento, enquanto em entrevista a Hermes Rodrigues Nery, Rachel responde que a criança “nasceu em setembro de 33 e morreu em junho de 35.” (QUEIROZ, 2002a, p. 94.)

Tal morte, responsável por marcar indelévelmente a maternidade como uma experiência dolorosa para a escritora, foi também catalizadora de uma série de mudanças em sua vida. Deprimida com essa repentina perda e envolvida num casamento que já não ia bem, Rachel resolve trabalhar no comércio, mais precisamente numa firma exportadora de algodão, mamona, peles e semente de cumaru, a G. Gradovol et Fils, encarregando-se da correspondência internacional. Mesmo crescendo na empresa, fazendo carreira rápida de 1936 a 1938, quando

chega a assumir a sua gerência e receber um salário equivalente ao do governador do Ceará, ela decide voltar ao Rio de Janeiro com um propósito claro: consumir sua separação e se desquitar de José Auto, processo que seria mais difícil de ser levado a cabo em Fortaleza, devido à presença e ao envolvimento de familiares e conhecidos.

Tornando a 1937, em fins desse ano marcado pelo Estado Novo e pela ditadura de Getúlio Vargas, Rachel será novamente presa, dessa vez em razão do seu histórico político, especialmente por sua passagem pelo PCB, que lhe deixou marcas na ficha policial. Entre 24 de outubro e 3 de dezembro do citado ano, a autora ficou confinada na sala de cinema do Corpo de Bombeiros de Fortaleza. A essa altura, **Caminho de pedras** já fora publicado, mas estava proibido de circular, sendo queimados em praça pública os exemplares encontrados, “junto com tantos outros, de outros autores considerados perigosos.” (GUERELLUS, 2019, p. 126.)

Pronto para publicação desde outubro de 1936, conforme registro presente na própria obra, **Caminho de pedras**, no entanto, só sairá das oficinas da Empresa Gráfica da **Revista dos Tribunais**, em São Paulo, no mês de janeiro do ano seguinte. O trabalho de impressão era realizado para a Livraria José Olympio Editora, a partir de então a casa editorial de Rachel de Queiroz, primeira mulher a figurar em seu catálogo. Essa parceria se estenderia até 1991, quando se encerra por ocasião das mortes de José Olympio (1902-1990) e de Daniel Joaquim Pereira (1914-1991), seu irmão, que juntos lideravam a editora.

A relação de Rachel de Queiroz com José Olympio se estabelece a partir de uma carta que envia ao editor, falando-lhe de uma tradução que fizera da biografia **Edouard VII et son temps**, do romancista francês André Maurois. Em 1935, quando ainda casada, a escritora morou um período em Maceió, capital alagoana, onde convivia como única mulher de um grupo de intelectuais e de amigos que levaria por toda a vida: Graciliano Ramos, Jorge de Lima, José Lins do Rego, Santa Rosa, Aurélio Buarque de Holanda e outros. Foi exatamente Zé Lins, que já tinha estreita relação com José Olympio e fazia as vezes de representante editorial da casa junto aos escritores do Nordeste, quem facilitou essa relação entre o editor e a escritora. Nessa carta de 22 de março de 1935, após afirmar que o livro traduzido estava à disposição de Olympio, pronto para ser enviado, Rachel presta contas da obra que vinha escrevendo e que, ao que tudo indica, já estava prometida à Editora: “Quanto à edição do meu romance, que vai bem encaminhado, creio que nos entenderemos

bem. Logo lhe mandarei o título (que ainda não decidi) e o mais que precisar para a propaganda.” (QUEIROZ, 1935 *apud* SORÁ, 2010, p. 183.)

Esse trecho da carta é revelador do interesse de José Olympio por um catálogo vivo que surgiu nos anos 1930; escritores que faziam história dentro da editora, tanto pelo sucesso de crítica e de público alcançado, quanto pela estreita e quase familiar relação que estabeleceram com o seu proprietário. Ao apresentar uma tradução e prometer um novo romance a José Olympio, Rachel estava ao mesmo tempo buscando uma segurança editorial que não obtivera na Schmidt Editora, responsável pela publicação do seu último romance. Vítima do descuido e do amadorismo que dominavam as relações jurídicas entre autores e editores, dada a inexistência de um aparato legal que regulamentasse as produções intelectuais, Rachel tentará experiência diversa com José Olympio, cujo cuidado técnico e profissionalismo “fez com que os escritores passassem a tratá-lo como uma das figuras mais honestas do período.” (SORÁ, 2010, p. 183.)

Caminho de pedras é anunciado nas “novidades de janeiro” da Livraria José Olympio Editora, a preço de 6\$000 réis. Sai numa brochura de 200 páginas, com capa de Santa Rosa, que se tornaria o principal capista e ilustrador da década de 30 e de 40, tendo firmado uma prolífica parceria com a editora em questão. Não satisfeito com a maneira como o livro estava sendo lançado, Jorge Amado, que trabalhava para a editora como chefe do departamento de publicidade e tinha como principal função vender seu catálogo para os governos da Bahia e de Sergipe, escreve ao patrão José Olympio. Na carta, mostra-se preocupado com a tímida exposição de **Caminho de pedras** nos livreiros que visitava, e recomendava que se exibisse o livro no **Boletim de Ariel**, um dos principais suplementos literários do país.

“A edição está bonita. O livro é bom. Agora, José, aqui pra nós, você não achou o livro mal lançado? Não se zangue, mas quero lhe dizer o seguinte: Rachel faz quase quatro anos que não lança um livro. O nome dela está um bocado esquecido. Era necessário uma intensa publicidade anterior ao lançamento. Publicação de trechos etc. que o nome dela voltasse aos ouvidos do público.” (AMADO *apud* AGUIAR, 2018, p. 113.)

Se anteriormente muitos dos comentários negativos dirigidos a **O quinze** diziam respeito à má qualidade da editoração de sua primeira edição, o novo

romance encarnava um zelo editorial até então inédito²⁹ a Rachel de Queiroz. E a crítica, não podendo reclamar da má qualidade do papel, das falhas tipográficas ou das cores berrantes da capa, nem por isso deixará de ser dura com **Caminho de pedras**, talvez até dura como nunca antes fora com a escritora até então.

Acontece que aquele era o ano “de Rachel de Queiroz sofrer com a crítica” (BUENO, 2006, p. 426), que se posicionou desfavoravelmente em face de seu terceiro romance. O escritor e amigo Graciliano Ramos, em carta a Heloísa Ramos, sua esposa, qualificava de ataques estúpidos o que estavam a escrever sobre **Caminho de pedras** (2011, p. 254-255). As primeiras críticas que saíram na imprensa desqualificaram o romance, mas não é preciso ler duas vezes para perceber que se tratavam de textos desvirtuados por um ressentido viés político. Verdadeiramente incomodado com semelhante recepção, o autor de **Caetés** se dedica a escrever um artigo sensato e “com verdadeira consideração” (BUENO, 2006, p. 432), no qual ajuíza sobre as reais qualidades do romance, sem deixar de atacar os seus detratores, decerto os mesmos “figurões gordos que em 30 faziam salamaleques à autora.” (RAMOS, 2005, p. 195.)

Ao que tudo indica, o texto que despertou o sentimento de injustiça em Graciliano Ramos saiu a 7 de março de 1937, n’**O Jornal**, sendo assinado por Luís de Mello Campos. Essa crítica, mais do que desqualificar **Caminho de pedras**, também o fazia em relação aos dois romances passados, numa atitude de total anulação da literatura produzida por Rachel de Queiroz. A nota de abertura do livro, que fizemos questão de reproduzir páginas acima, foi o principal alvo dos comentários do crítico, que optou por deter-se sobre um pré-texto, preterindo uma análise do romance, sendo nos seguintes termos, como uma dura resposta, que Campos conclui seu artigo:

É verdade que ela se desculpa antecipadamente, alegando que esqueceu o ofício e vem começando de novo. Quer, mesmo, livrar-se da responsabilidade dos escritos antigos, fazer de conta que se inaugura outra vez, e outras coisas bonitas, mas inviáveis.
Como se alguém pudesse fugir às glórias de seus êxitos antigos ou aos vexames de seus insucessos passados!
D. Rachel termina afirmando: “amadora, só amadora que sou. De profissão sou professora. E, aliás, má professora”.
Está enganada, D. Rachel!

²⁹ Embora trouxesse uma belíssima capa de Cornélio Penna e uma boa editoração, a primeira edição de **João Miguel**, pela Schmidt, sai com a seguinte errata: “João Miguel, impresso na ausência da autora, ressentido-se de grandes falhas na revisão, pelas quais ela não se pôde responsabilizar.”

Nem mais de amadora a senhora merece o título. Volte aos seus cuidados domésticos e seus alunos infelizes, e deixe-nos prantear tristemente a grandeza, a decadência e o fim rápido e melancólico da primeira romancista brasileira. (CAMPOS, 1937, p. 7, *apud* BUENO, 2006, p. 427.)

Comentando essa acidez de Luís de Mello Campos, Luís Bueno (2006) entende-a como indicativa da sua condição de intelectual a serviço do Partido Comunista Brasileiro. Basta lembrar o rompimento entre Rachel e o PCB, quando da época do lançamento de **João Miguel**, assim como o contato e a adesão da escritora ao grupo trotskista, execrados pela esquerda stalinista, e, diante desse quadro, passamos a entender as razões de tamanho ataque, que teria a nítida intenção de “proclamar o fim da carreira literária de Rachel de Queiroz, expressando um desejo de exclusão de seu nome da vida literária brasileira” (BUENO, 2006, p. 427), fruto da indisposição dos simpatizantes do Partido para com escritores e intelectuais dissidentes. Segundo Wilson Martins (1997, p. 72), um ano antes, em 1936, quando do lançamento de **Mar morto**, o PCB demonstrou ter ainda esperanças de reaproximação com a escritora. Tentado recuperá-la, permitiu que Jorge Amado pusesse seu nome entre as dedicatórias do livro. O que se mostrou inútil.

Voltando ao artigo, Campos fixa um juízo que está muito de acordo com a visão que parte da crítica da época teve sobre o romance: a de que **Caminho de pedras** seria doutrinário em suas “pretensões a romance de tese, de ideias, revolucionário e soviético.” (CAMPOS, 1937, p. 7, *apud* BUENO, 2006, p. 427). Apenas uma leitura malfeita e apressada – e politicamente tangenciada, como a do crítico – para ver tal intenção na obra. É verdade que nela encontramos a tentativa de criação de uma célula comunista em Fortaleza, trabalho a que Rachel fora incumbida anos antes, mas os fatos se apresentam de uma forma distante do comum em romances politicamente engajados.

Encorpando o time de críticos que torceram o nariz para o romance, mas dessa vez como representante do outro espectro político, Mário Poppe escreverá que **Caminho de pedras** é “o livro de uma rebelada, cuja leitura não provoca nenhum encanto” (1937). Essa interpretação demonstra que Rachel foi mal lida tanto pelos direitistas, que não perceberam no livro uma nítida crítica aos bastidores das organizações de esquerda, quanto por aqueles que não a perdoaram pelo seu

rompimento com o PCB, também se vendo incomodados com as revelações das fragilidades políticas do Partido. Citemos outro trecho da crítica de Poppe:

Literatura de propaganda de ideias malsãs, abraçadas naturalmente num movimento impensado de revolta, ante o quadro da miséria humana que pode ser corrigida ou melhorada por processos que dependem apenas da aplicação de métodos que estão ao alcance dos governos fortes, por isso que o regime de igualdade absoluta não passa de mera utopia, tema explorado para o engodo das massas, em detrimento do sossego social. (POPPE, 1937.)

É nitidamente um integralista quem escreve, alguém que vê como utopia o sistema de igualdade social. E classifica o livro como literatura de propaganda dessas ideias, profundamente incomodado com algo que ele definitivamente não entrega. Ademais, se realmente se tratasse de um romance proletário, como defenderam, **Caminho de pedras** teria chegado um tanto atrasado, num ano em que esse tipo de obra não mais contava com grande apelo junto ao público e à crítica, “porque esse capítulo de greves, de exaltações antiburguesas, de ansiedades moscovitas, de “proletarizações”, com piches nos muros, boletins sonoros, não convence mais” (SAMPAIO, 1937 *apud* BUENO, 2006, p. 428), como escreve Newton Sampaio no **Diário de Notícias** de 21 de fevereiro de 1937.

No entanto, se entendido por muitos como “uma decepção e mesmo um passo atrás na obra da autora e na evolução do romance brasileiro do início da década até esse momento” (BUENO, 2006, p. 428), **Caminho de Pedras** também teve seus defensores. O primeiro e mais importante deles nós já apresentamos: Graciliano Ramos, principal referência literária da época, que começa a sua apreciação do livro com uma revisão dos que o antecederam, confessando qual a sua reação diante da literatura que Rachel vinha praticando:

O quinze caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: não há ninguém com este nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado. Depois conheci **João Miguel** e conheci Rachel de Queiroz, mas ficou-me durante muito tempo a ideia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever **João Miguel** e **O quinze** não me parecia natural. (RAMOS, 2005, p. 194-195.)

Muito famosa e frequentemente reproduzida em estudos dedicados à autora, a passagem acima demonstra que a visão machista do velho Graça estava em conformidade com a dos intelectuais do período. O que o escritor assume ser um preconceito seu, diz, antes, respeito a uma concepção dominante sobre a literatura feita por mulheres. Mais adiante, ao comentarmos uma das principais passagens do romance, traremos exemplos dos elogios que Graciliano lhe dedica.

Também no mesmo sentido de amparo a uma obra que vinha sofrendo detrações ilegítimas, Almir de Andrade, em resenha de maio de 1937, publicada no **Boletim de Ariel**, escreve o seguinte:

O acolhimento que fez a crítica do último romance de Rachel de Queiroz contrasta de modo curioso com o acolhimento feito às suas obras anteriores. Ouvimos acusações as mais disparatadas e ridículas: até acusadores anônimos têm vindo à baila, aparecendo pela primeira vez nas colunas dos jornais para atirar em rosto da romancista cearense encrespações nascidas não sei de que subterrâneas intenções de mediocridade e de desrespeito... Não se limitam eles à tentativa risível de se criar “escândalo” em torno do romance: chegam a ferir a própria romancista, condenando-a à decadência e ao esgotamento de sua capacidade literária. Em meio dessa onda hostil, há alguns críticos que se mantiveram serenos e objetivos; mas, mesmo dentre esses, poucos se atreveram a reconhecer o que há de verdadeiro valor literário em **Caminho de Pedras**. (ANDRADE, 1937, p. 274.)

Buscando, então, reconhecer esse valor literário em sua crítica, Almir de Andrade argumenta que o romance está dividido em duas partes: a primeira, proletária, em que são narradas as reuniões e o processo de criação de uma célula comunista; e a segunda, a sentimental, que tem como tema central o encontro amoroso de Noemi e Roberto. Postas em confronto, essas duas partes não se integrariam, com a franca superioridade da segunda sobre a primeira. Andrade, sentindo a parte proletária do romance forçada e sem inspiração, entende que ela está “muito aquém daquilo que a autora já deu sobejas demonstrações de poder realizar.” (ANDRADE, 1937, p. 275.)

Os melhores elogios do crítico, portanto, são reservados ao que seriam os episódios de temática amorosa do romance: “o monólogo de Noemi ao separar-se de João Jacques, a cena da volta da casa de Angelita no capítulo 26, são páginas de um vigor impressionante” (ANDRADE, 1937, p. 275), ele escreve. Diante de semelhante percepção, que não deixa de ser honesta à obra em seu viés interpretativo, nossa leitura passa a ser guiada por duas perguntas: (1) a parte

proletária do romance é de fato proletária, no sentido usual de um determinado tipo de literatura?; e (2) o livro está realmente dividido em duas partes que não se integram, representando, cada uma, páginas de vitória e de fracasso da escritora? Para melhor avaliarmos, precisamos, primeiro, ir à história.

O jovem jornalista Roberto volta a Fortaleza, sua cidade natal, após dez anos de militância no Rio de Janeiro, onde obteve formação política. No seu retorno, recebe dos companheiros a ordem de criar uma “Região da Organização”, espécie de célula comunista, na capital cearense. Uma vez instalado na cidade, reúne-se com uns poucos militantes locais, a maioria da classe operária, a quem apresenta o projeto. Contudo, já nos primeiros encontros, aparecem os percalços da causa: os homens veem Roberto com desconfiança e certa hostilidade, dada a sua condição de intelectual: “– Ele pode ser sincero, mas chegando aqui é pra dominar! Vem organizar, vem chefiar, vem controlar... O operário é que deve guiar o operário, não elemento estranho à classe!” (QUEIROZ, 1937, p. 16.)

A decepção de Roberto é imediata, pois imaginava ter um diálogo fraternal com os operários, e não ser recebido com suspeita. Esse entrave entre os interessados é em muito diverso do que geralmente se vê nos romances proletários de Jorge Amado, por exemplo, nos quais o desejo comum de mudar o mundo basta para a instalação da harmonia entre as partes. O que testemunhamos em **Caminho de Pedras**, ao contrário, exemplifica os obstáculos das organizações em seus bastidores, expondo o que há de intransigência, de preconceito e de hierarquia na militância política. A formação intelectual, a instrução e o conhecimento teórico adquiridos nos livros, na leitura e no contato com a academia são malvistas por integrantes mais inflamados:

- Nós não tivemos pai rico que mandasse a gente pras Academias...
- Mas o camarada Roberto não tem culpa de ter estudado!
- Um burguês nasce e morre burguês!
- O mocinho magro galhofou:
- É mesmo que o pecado original!
- O camarada fala como burguês!
- Eu burguês? Sou um assalariado como você!
- Guarda-livro nunca foi operário! (QUEIROZ, 1937, p. 17.)

Felizmente para Roberto, nem todos pensavam assim. Nesse meio, consegue a simpatia de alguns camaradas, entre eles, Felipe, um guarda-livros que se tornará amigo íntimo. Às custas de muita discussão, o grupo inicial se expande, atraindo mais pessoas à causa, dentre as quais ex-integrantes do Bloco Operário e Camponês, que haviam se dispersado. Será nessa expansão que o contato entre Roberto e Noemi se estabelecerá. Ela, funcionária de uma loja de fotografias, é casada com João Jaques, com quem tem um filho chamado genericamente de Guri, uma criança de notável simpatia e vigor. Roberto já era velho conhecido do casal, e vez ou outra encontrava Noemi num café; houve até mesmo ocasião em que foi convidado por João Jaques a jantar em sua casa.

Interessada pela revolução, a mulher passa a participar das reuniões da célula. Chega a convidar o marido para acompanhá-la, mas João Jacques já tivera seu tempo de militância, estando atualmente desiludido e desconsiderado pela organização, que o vê como sabotador. Assim, aos poucos, assistimos à relação de Noemi e Roberto ganhar corpo, impulsionada pelo encanto da iniciada:

Vinha com a cabeça cheia de histórias novas, de mulheres heroicas, livres, valentes. Sem noção, naquele momento, das contingências da sua vida, da disciplina doméstica, da cama comum, da promiscuidade e dos compromissos com alguém.

Era apenas uma alma livre, ouvindo a história de outras almas livres. Fugira do seu centro habitual de gravidade, perdera a noção do cotidiano, do pão nosso de cada dia. Naquele momento, nada era moral nem imoral, nada proibido nem permitido; não havia hora, não havia espaço: só a embriaguez do momento de revelação, do momento de compreensão. (QUEIROZ, 1937, p. 73.)

Não encontrando ressonâncias desse deslumbramento em casa, Noemi se descobre cada vez mais em Roberto, “dominada por ele, possuída por aqueles olhos audazes.” (QUEIROZ, 1937, p. 94). Também o jornalista estava apaixonado, e “para isso é que empregava o melhor do seu jogo” (QUEIROZ, 1937, p. 94), muitas vezes pressionando-a para que deixasse o marido. Mesmo envolvida com Roberto, tendo até se entregado a ele, Noemi temia contar tudo a João Jaques, receosa dos efeitos da separação no Guri. Além do mais, a mulher não se via no direito de sobrepor seu prazer e sua realização amorosa em detrimento da felicidade e do sossego do marido, rompendo com isso a paz conjugal. Como se não quisesse fazer do adultério consumado uma traição ao homem que profundamente respeitava, mormente pelo ótimo pai que era, Noemi não encontra deixas para propor a

separação, que termina por ser inevitável: percebendo-a hesitante, a despeito do tempo que passava e da situação insustentável em casa, Roberto toma ele mesmo a iniciativa e vai tratar com o marido traído.

Recebendo-o em casa, João Jacques não se mostra surpreso com a fala de Roberto, uma vez que vinha desconfiando do caso. Como reação, decide partir para longe, mas ameaça levar o filho consigo. Noemi, em seu desespero, passa a colocar o menino contra o pai, conferindo-lhe ares de vilão: “– Meu bem, seu pai quer lhe levar para longe da mamãe. Deixa a mamãe aqui e carrega você sozinho com ele.” (QUEIROZ, 1937, p. 141). Passado um dia, ao chegar do trabalho, Noemi toma conhecimento de que o marido partiu para o Rio de Janeiro. Sozinho, sem levar o Guri. A princípio, não acredita naquilo que o próprio filho lhe conta, “mas a verdade, mesmo, é que um homem traído, desprezado, vai embora. Quando não mata, como muitos. Ir embora, era, afinal, o menos que ele podia fazer.” (QUEIROZ, 1937, p. 144.)

Muitas dificuldades e preconceitos afligem Noemi após a partida de João Jacques, visto que se tornara público o motivo da separação: sua comadre, que a auxiliava em casa, reprovava duramente as suas atitudes; os conhecidos na rua a condenavam, até mesmo os seus camaradas de luta: “Ainda era muito vivo, em todos, o terror do adultério. Queriam ser independentes, tinham ideias, mas no fundo do coração todos tinham horror da coisa ruim, do nome feio.” (QUEIROZ, 1937, p. 148). Guiomar, velha amiga da fotografia, arrumava desculpas para não saírem mais juntas; e Seu Benevides, dono da empresa em que trabalhavam, há muito desgostoso das ideias políticas com as quais Noemi vinha se envolvendo, termina por demiti-la após o escândalo do adultério e da separação, alegando protestos por parte da freguesia.

O pior desse caminho de pedras, no entanto, estava por vir. Quase ao final da narrativa, Noemi perde o seu filho inexplicável e obscuramente, vítima de uma moléstia rápida e fatal:

A morte é silenciosa e modesta. Os vivos é que a cobrem de gritos, de aglomeração, de ritos. O Guri morreu suavemente, sem falar, sem saber, decerto sem saudade de nada. Apenas abriu a boca, aspirou o ar numa angústia mais forte que tudo e uma onda amarelada lhe foi subindo gradualmente pelo corpo, debaixo da pele, tomou-lhe as faces coradas pela febre, ganhou-lhe a boca, a testa, os dedos da mão. Mais nada. O doutor disse baixinho:
– Foi o fim.

E Noemi ficou olhando, esperando mais, esperando o fragor do mistério terrível. Mas nada. O doutor fechou os olhinhos assustados, calçou com um pano o queixinho flácido. (QUEIROZ, 1937, p. 184-185.)

A maneira como o narrador dá conta dos últimos instantes de vida do garoto, descrevendo seu estado psicológico e físico, é característica de uma visão sóbria sobre os eventos, presente durante toda a narrativa e que nem mesmo no momento de maior dramaticidade deixa de existir. Há que se concordar com Luís Bueno (2006, p. 437-438), quando julga que “a narração dessa morte e da reação da mãe é certamente um dos capítulos mais impressionantes do romance de 30”. Já antes dele, outros críticos igualmente souberam reconhecer o valor dessa passagem do romance. Retomando a crítica de Graciliano Ramos, o autor de **Angústia** escreve que é essa “a página mais intensa do livro.” (2004, p. 197). Almir de Andrade, por sua vez, é menos sucinto em sua avaliação:

a cena da morte do Guri é uma obra-prima de simplicidade e de tragédia, que constitui, sem a menor dúvida, uma das passagens mais fortes e mais perfeitas da literatura brasileira – poucas haverá, em língua portuguesa, que a excedam, ou mesmo que se lhe comparem... Os que virem nisso exagero – rebusquem e exibam os exemplos que o possam desmentir... (ANDRADE, 1937, p. 275.)

No capítulo que encerra o romance, vamos encontrar Noemi subindo uma ladeira, avaliando o último ano, repleto de acontecimentos que mudaram sua vida para sempre: o namoro com Roberto e a conseqüente separação de João Jaques, a trágica morte do seu Guri, ainda tão novinho. A célula comunista estava dissolvida: Felipe, o guarda-livros, viajou para a Rússia; Angelita, uma das mulheres do grupo, foi para longe, acompanhada do marido e dos filhos; e tantos outros companheiros “presos, dispersos, espalhados.” (QUEIROZ, 1937, p. 194.)

A protagonista subia só, mas ia grávida, gerando um filho de Roberto no ventre. Também ele fora preso, numa noite em que os dois se viram flagrados pela polícia, distribuindo boletins. Noemi foi logo liberada: contaram a seu favor sua condição de gestante e o fato de não ter antecedentes. “Roberto, esse é que ficou. Foi depois para o sul, numa leva. Estava agora numa ilha. Quem tinha certeza? Os tempos estavam tão incertos, as notícias difíceis, impossíveis.” (QUEIROZ, 1937, p. 197). Assim como a de João Miguel, a história de Noemi se encerra com a personagem em movimento, caminhando, seguindo em busca de um novo começo.

E agora, sem interferir na recensão do romance, podemos enfim ajuizar a respeito das perguntas que levantamos anteriormente.

Sobre ser um romance proletário, **Caminho de pedras** foge muito à regra, principalmente quando consideramos os romances de Jorge Amado dos anos 30 como parâmetro para esse tipo de literatura. Falamos das diferenças entre os militantes operários e os intelectuais. E, rapidamente, “essa diferença cavou divergências.” (QUEIROZ, 1937, p. 61). O fato é que eles não se entendiam, com os trabalhadores hostilizando e exigindo que os “de gravata” se proletarizassem. O capítulo 8 expõe em detalhes os entraves que já vinham sendo apontados páginas atrás no romance. Para melhor ilustrar o que estamos discutindo, coloquemos em cotejo duas passagens. A primeira, de **Caminho de pedras**:

[...] O judeu Samuel também cortejava os operários e exagerava sua proletarização. Deu até para andar de fundilhos rotos, de camisa mescla. Pontificava. E Nascimento troçava:
 – Camarada, você pensa que revolução é porcaria?
 O judeu encolhia os ombros e resmungava:
 – “Literato!”
 E Nascimento, sacudindo a crista escorrida, como num galo de briga:
 – Ora literato! Você me chama de literato porque é analfabeto...
 E a luta pelas posições dentro da organização armou-se aberta. Os operários declaravam os intelectuais incapazes de exercer um cargo de confiança porque lhes faltava “consciência operária”. (QUEIROZ, 1937, p. 61 e 62.)

A segunda, extraída do capítulo “Companheiros”, de **Capitães da Areia**, livro também de 1937, em que o estivador João de Adão leva um estudante da faculdade para Pedro Bala conhecer:

João de Adão ri. Distende seus músculos, seu rosto está aberto num sorriso para o chefe dos Capitães da Areia:
 – Capitão Pedro, eu quero apresentar a tu o companheiro Alberto.
 O rapaz estende a mão para Pedro Bala. O chefe dos Capitães da Areia limpa primeiro sua mão no paletó rasgado, depois aperta a do estudante. João de Adão está explicando:
 – É um estudante da faculdade, mas é um companheiro da gente.
Pedro Bala olha sem desconfiança. O estudante sorri:
 – Já ouvi falar muito em você e em seu grupo. Você é um batuta...
 – A gente é macho, sim – responde Pedro Bala. (AMADO, 2008, p. 259, grifo nosso.)

E o grupo segue em diálogo amistoso, planejando uma greve. Não há mostras de conflitos entre as classes, bastando ao estudante identificar-se como companheiro de luta, e está consumada a sua inclusão no grupo. Os preconceitos,

os desentendimentos, as diferenças entre quem teoriza a revolução e quem vive na pele o cotidiano da exploração do trabalho não ganham espaço no romance amadiano. Em **Caminho de pedras**, ao contrário, o contato entre o intelectual e o operário é repleto de tensões, dado que o romance não idealiza a revolução, antes, desnuda-a. Por tudo isso, é quase certo que estamos tratando aqui do “primeiro romance brasileiro a ter como cenário temático as dificuldades da militância, que seriam tão comuns no período da abertura política no final dos anos 70.” (BUENO, 2006, p. 431.)

Faltando a **Caminho de pedras** a mesma representação da revolução proletária que **Capitães da Areia** retoma – uma vez que em **Suor** (1934) e em **Jubiabá** (1935) já havia mostras claras de aproximações simpáticas entre trabalhadores e intelectuais – e faltando-lhe sobretudo episódios de heroísmo, difícil aceitar que estamos diante de um romance de finalidade política e panfletária, considerando o seu grave fracasso nesses aspectos. Isso posto, começamos a perceber que o movimento político e coletivo de criação da célula comunista não configura um “aparte” no livro, estando, na verdade, intimamente ligado à problemática individual que vemos em constante desenvolvimento e ascendência, a tal ponto que domina o romance em sua matéria. É com se a “parte proletária”, em vez de dissociada da “parte amorosa”, servisse-lhe de catalizadora. Aqui, as demandas do mundo social têm claras implicações sobre o domínio psicológico, os problemas coletivos estão ligados à vida privada, as questões do corpo são igualmente da alma.

Se a crítica notou a superioridade das páginas em que o narrador concede destaque à problemática individual, isso se deve à idêntica vitória das passagens que erroneamente desqualificaram e rechaçaram como político-panfletárias. Concordamos com Bueno, para quem essas partes não existem estanques, “e a questão da luta social, que abre o romance, segue até o final, entrelaçando-se com o relacionamento entre Roberto e Noemi e se desdobra no sentido sempre pessoal que a militância política tem para cada uma das personagens” (2006, p. 436). Ademais e indo um pouco além, no caso de constatarmos o fiasco que foi a atuação do Partido na relação entre operários e intelectuais, o progressismo ideológico do movimento pôde ser vitorioso na pele de Noemi, na sua atitude de escolha amorosa, numa época em que o divórcio era ilegal no Brasil, e a mulher desquitada convivia com graves represálias públicas.

Mesmo anterior a **Capitães da Areia**, que só sairia em setembro daquele ano, a história de **Caminho de pedras** dizia muito mais respeito à atualidade do impasse vivido pela esquerda política brasileira da época. Um movimento ameaçado em seu alcance e sob risco de isolamento, militantes que se dividiam entre stalinistas e trotskistas e desentendimentos entre as classes configuravam a verdadeira face da luta. E é exatamente por não romantizá-la que o livro contribui com a representação autêntica e fiel de uma militância que olhava para o futuro, mas se via travada pelas idiossincrasias do presente.

Finda a leitura, com esse terceiro romance, a literatura de Rachel de Queiroz deu o derradeiro passo para firmar-se num novo ângulo narrativo, voltado sobretudo à psicologia feminina. Ao efetivarmos a análise individual que precedeu a visão de conjunto dos três livros abordados até agora, percebemos uma espécie de ciclo que se inicia em **O quinze** e termina em **Caminho de pedras**. Um ciclo marcado pela posição do narrador, sempre heterodiegético até aqui, mas especialmente pela dura representação de um homem esmagado e sem perspectiva de realização, seja em razão dos fenômenos naturais e das hierarquias sociais que se lhe impõem, seja pela bebida como subterfúgio do pobre explorado pelo trabalho e a arbitrariedade policial, seja ainda pelos percalços de uma revolução e os preconceitos que regulam uma sociedade pouco afeita ao êxito pessoal da mulher.

2.6 AS TRÊS MARIAS (1939)

Podemos afirmar que a ficção de Rachel de Queiroz, a partir de **As três Marias**, tomará outra direção, e a predileção por um novo foco narrativo é sintomática dessa mudança. Visto pela crítica como o romance mais autobiográfico da escritora, pelas claras relações entre a sua diegese e os fatos que compõem a adolescência e a juventude de Rachel, ela mesma endossará essa avaliação nas suas falas a respeito do livro:

As três Marias é o meu livro mais autobiográfico. Elas realmente existiram. A Guta sou eu, a Maria da Glória morreu há 3 anos e a Maria José estava com o Presidente Castelo Branco, quando sofreram aquele desastre aéreo fatal. A Maria da Glória, por exemplo, era órfã. Tudo aquilo é rigorosamente biográfico. Há muito da minha vida de jovem, a minha primeira vinda ao Rio,

a paixão por aquele homem... Tudo aquilo foi um retrato fidedigno daquele tempo. (QUEIROZ, 2002a, p. 108.)

Esse romance de franca inspiração biográfica teve sua redação concluída em março de 1939³⁰. Entrando no prelo em julho³¹, dele sairá em direção às livrarias em agosto do mesmo ano. **As três Marias** é o sim definitivo que Rachel dará à José Olympio Editora, à qual tenta entregar seus dois primeiros livros (**Caminho de pedras**, o terceiro, já saíra sob o selo da editora). Sucede que, em 1938, a Companhia Editora Nacional, que publicara a segunda edição de **O quinze**, sugeriu uma terceira edição deste e uma nova de **João Miguel**, inicialmente saído pela Schmidt.

Decerto feliz com a sua experiência na José Olympio, por todos os diferenciais que já apresentamos, Rachel decide fortalecer as relações com a casa editorial da Rua do Ouvidor, 110, propondo-lhe os direitos de publicação de toda sua obra até então e “prometendo entregar um próximo romance ainda em julho de 1938.” (GUERELLUS, 2019, p. 132.). José Olympio, todavia, “não aceitou a proposta de Rachel e a terceira edição [de **O quinze**] saiu pelo selo da Companhia Editora Nacional em setembro de 1942.” (OLIVEIRA, 2017, p. 76). Já **João Miguel**, por sua vez, somente teria uma segunda edição em 1948, com a publicação de **Três romances**.

As três Marias, como vimos, atrasa um pouco, mas sai em edição ainda mais bela e bem-cuidada, novamente com capa de Santa Rosa, num encorpado volume de 284 páginas, um tanto “gordinho” para o padrão da escritora até então. No que diz respeito aos pré-textos, não teremos, aqui, as recorrentes notas de apresentação, nas quais Rachel parecia sempre se desculpar pelo seu talento e pelas expectativas que sua literatura provocava. Em lugar da nota, vemos pela primeira vez uma dedicatória, dirigida ao poeta Manuel Bandeira, seu amigo íntimo. Com essa mudança de postura, seria como se a escritora finalmente aceitasse sua posição no conjunto literário da época; uma posição de destaque, sem dúvida, considerando os êxitos alcançados pelos seus romances anteriores.

³⁰ Encontramos registro de uma nota saída a 20 de fevereiro de 1938, na seção “Letras e artes” de **O Jornal**, informando que o romance **As três Marias** tinha sido concluído pela autora. Dada a distância temporal, preferimos fixar a data de um bilhete que Rachel escreve a José Olympio, de 15 de março de 1939, referenciado por Natália Guerellus (2019) em sua pesquisa.

³¹ Nota da seção “Letras e artes”, de **O Jornal**, de 23 de julho de 1939.

As três Marias (1939) surgem num período muito delicado não só da vida da autora, mas também do mundo como um todo. Internacionalmente famoso pelo início da Segunda Guerra Mundial, decerto o maior conflito da história da humanidade, marco de terror, dizimação e destruição, 1939 será também o ano em que Rachel se estabelecerá definitivamente no Rio de Janeiro, após sua experiência frustrada do primeiro casamento. No Brasil, surgiam no rádio e nos jornais notícias de uma Europa aos poucos dominada pelos nazistas alemães. Nações eram controladas por governos autoritários, incluindo a nossa, pois vivíamos, desde 1937, o nosso Estado Novo, liderado por Getúlio Vargas, um regime político de intensa repressão ideológica.

Nesse contexto, que não poderia ser mais controverso, Rachel publica o seu quarto livro. A narração, como o próprio título sugere, gira em torno da vida de três jovens, Maria José, Maria da Glória e Maria Augusta, muito embora o foco recaia sobre esta última, também chamada de Guta, a narradora autodiegética da história. À maneira de um romance de formação, ou *Bildungsroman*³², na acepção alemã do termo, **As três Marias** contemplam os anos de desenvolvimento pessoal e de aprendizado de Guta, tendo como ponto de partida sua chegada a um colégio interno dirigido por freiras.

Aprendizado, na medida em que o herói constrói, a partir de um telos (uma meta) interior, a sua própria personalidade e seus princípios de ação moral. Formação na medida em que instituições sociais como a família, a escola, o teatro, a igreja, a loja maçônica, pelas quais transita o herói, procuram influenciá-lo, moldá-lo, direcioná-lo, segundo seus valores e normas específicas. (FREITAG, 2001, p. 68.)

Por tudo isso, o romance faz saltar aos olhos a construção da personalidade de Maria Augusta, onde residem os seus traços morais, de conduta e as mais individualidades, em estreita correlação com o poder que as instituições, em especial o colégio religioso, de formação rígida e tradicional, exercem sobre a garota. Nesse espaço de educação ortodoxa, a personagem sofre a distância do lar, sentindo-se isolada e abandonada num internato a princípio assustador: “E eu tinha medo. A Irmã era velha, de olhar morto, fala incolor e surda.” (QUEIROZ, 1939, p. 7).

³² Em seu livro referencial sobre o assunto, **O romance de formação**, Franco Moretti reserva a palavra alemã para “o modelo narrativo construído por Goethe e Jane Austen” (MORETTI, 2020, p. 370), embora reconheça que a expressão “romance de formação” é plástica o bastante para designar as variações de ênfase promovidas por romances posteriores.

Tal percepção de mundo, pode-se dizer, parece ser regra nos romances que se passam em colégios internos. Referenciemos a angústia de Sérgio em **O Ateneu**, de Raul Pompeia, e do menino Carlinhos em **Doidinho**, de José Lins do Rego. N'**As três Marias**, Maria Augusta ratifica que, com as meninas, a sensação não é diferente.

No entanto, a despeito do sentimento de abandono e de aflição compartilhado por esses personagens ao ingressarem num internato, a história de Guta não representa uma denúncia contra um dado sistema de ensino. Passados os primeiros choques de adaptação, a atmosfera do colégio, no que se incluem as relações entre as alunas e as freiras diretoras, mestras e demais funcionárias, bem como entre as próprias jovens, assume um ar respeitoso e agradável. Embora nos sejam narrados, eventualmente, casos de fuga de internas e de pequenos atritos entre as partes, não há nada que semelhe o clima de violência, terror e violação que visualizamos, em menor grau, em **Doidinho**, mas principalmente n'**O Ateneu**, acentuado por um profundo tom ressentido.

Se há uma crítica no romance, essa está, na verdade, na representação do internato de freiras como um espaço alegórico das divisões que marcam a sociedade. Vejamos o trecho:

De um lado vivíamos nós, as pensionistas, ruidosas, senhoras da casa, estudando com doutores de fora, tocando piano, vestindo uniforme de seda e flanela branca.

Ao centro ela o "lado das Irmãs", grandes salas claras e mudas onde não entrávamos nunca. E além, rodeando outros pátios, abrigando outras vidas antípodas, lá estavam as casas do Orfanato, onde meninas silenciosas, vestidas de xadrez humilde, aprendiam a trabalhar, a coser, a tecer as rendas dos enxovais de noiva que nós vestiríamos mais tarde, a bordar as camisinhas dos bebês que nós teríamos, porque elas eram as pobres do mundo e aprendiam a viver e a pensar como pobres.

Uma proibição tradicional, baseada em não sei que remotas e complexas razões, nos separava delas. Só as víamos juntas na Capela, alinhadas nos seus bancos do outro lado do corredor, quietinhas e de vista baixa, porque as regras que lhes exigiam modéstia, humildade e silêncio eram ainda mais severas do que as nossas (QUEIROZ, 1939, p. 27-28.)

A principal queixa da narradora-protagonista não está na maneira como ela e as demais internas pensionistas, ou seja, as que pagavam para ter uma formação educacional integral – no que estão incluídas aulas de francês e de música –, eram tratadas pelas freiras, mas no abismo que as separava das meninas que faziam parte da seção do orfanato. O seu protesto pode ser percebido na descrição

comparativa que faz das vestimentas, das regras comportamentais exigidas, das habilidades desenvolvidas e do currículo específico, e até mesmo no futuro que lhes é reservado. A crítica, portanto, estaria nas discriminações sociais e econômicas que o colégio reitera, ao apartar as filhas de família das órfãs e rejeitadas.

Nesse ambiente dividido, Guta aos poucos conquista a amizade de internas como ela, particularmente a de Maria José e de Maria da Glória, tornando-se, as três, inseparáveis aos olhos das freiras:

Foi a Irmã Germana, a nossa mestra, quem sugeriu o apelido, chamando-nos pela primeira vez “as três Marias”.

Era num estudo da tarde, e enquanto todo o mundo lia ou escrevia seus pontos nos cadernos, Maria José, Glória e eu conversávamos segredinhos, sentadas lá para os fundos do salão. Irmã Germana entrou de repente, bateu secamente o sinal:

– Maria José, Maria Augusta, Maria da Glória, por que não fazem silêncio? São as inseparáveis! Já notaram, meninas? Essas três vivem juntas, conversando, vadiando, afastadas de todas. São as três Marias! Se ao menos vivessem juntas, como as três do Evangelho, pelo amor de Nosso Senhor! Mas sou capaz de jurar que perdem o tempo em dissipação... (QUEIROZ, 1939, p. 41.)

Uma vez unidas, o convívio no colégio se torna mais agradável a essas meninas. Cerca de 1/3 do romance se desenvolve entre os muros do internato, onde acompanhamos o adolescer de Guta dos 12 aos 18 anos. À maneira do que sentimos com J. D. Salinger, em **O apanhador no campo de centeio**, poderíamos dizer que Rachel escreveu **As três Marias** no calor do momento em que experienciava a crise da adolescência, tamanha a verdade e a sensibilidade que a história revela. Mas o fato, e o que provoca verdadeira admiração, é que sabemos estar diante de um romance escrito no seu período de maturidade intelectual e artística, aos 28 anos. No entendimento de Haroldo Bruno, nas evocações e reconstituições de eventos, e também na notável habilidade de concatenar os tempos, “a autora se reencontra na adolescência com toda a intensidade da situação vivida originalmente.” (1977, p. 74.)

Avançando alguns anos, chega o momento em que, já diplomadas, as meninas estão prontas para seguir a vida fora da vigilância e da segurança do colégio. Não querendo se fixar no sertão do Cariri, onde estava sua família, Guta iniciará um novo período de descobertas, envolvida na luta pela sobrevivência na cidade de Fortaleza, onde passa a morar: “Tinha eu dezoito anos quando comecei a trabalhar e seis meses depois já sentia medo de ficar velha sem saber o que era o

mundo.” (QUEIROZ, 1939, p. 111). Vivendo numa pensão, conhece novas pessoas e é apresentada ao pintor Raul, homem casado e maduro, “romântico e misterioso, prometendo grandes momentos.” (QUEIROZ, 1939, p. 127.)

Os primeiros contatos entre os dois são motivados por uma pintura, da qual Guta seria modelo. Com o passar do tempo, assídua nas suas idas ao ateliê, ela e o pintor engatam um romance clandestino, tendo em vista a situação comprometida dele. Guta, dentro da sua inexperiência, nutre esperanças de uma relação séria, até que finalmente se dá conta das intenções escusas de Raul, que somente a queria como amante. Caída a ficha, vem o rompimento: “Talvez isso fosse lógico para ele e para todo o mundo. Mas não o era para mim. E eu não queria ser amante dele.” (QUEIROZ, 1939, p. 186.)

Nas páginas seguintes, a narradora chega a insistir na honestidade do seu sentimento pelo pintor, buscando corrigir o que ele esperava da relação: “Escrevi-lhe uma longa carta, onde procurava lhe expor a minha concepção do amor, a única que poderia caber entre nós.” (QUEIROZ, 1939, p. 189-190). Raul, no entanto, nunca respondeu a sua carta, somente enviando, mais tarde, o quadro em que Guta aparece retratada.

Foi duro para mim habituar-me à ideia de perder Raul. A gente nunca aceita o fato quando ele sucede e como sucede; não sei se alguém já pensou isso antes, mas sempre me pareceu que um fato, para ter verdadeiramente realidade, precisa acontecer subjetivamente dentro de nós, depois de ter acontecido objetivamente, no mundo real. (QUEIROZ, 1939, p. 191.)

Passados alguns dias, Guta decide visitar Raul: “Tive a ideia de ir ao ateliê, agradecer o retrato.” (QUEIROZ, 1939, p. 191). Chegando lá, encontra-o dando aulas para algumas jovens, dentre as quais uma parecia lhe interessar singularmente. Arguta, a narradora observa Raul reproduzir para a aluna as mesmas frases que um dia lhe dissera: “E eu o ouvia repetir as mesmas histórias com que me enlevava, como quem vê a reprise dum filme, esperando, prevendo cada gesto, cada expressão, cada sorriso.” (QUEIROZ, 1939, p. 193). Tal constatação provoca na personagem uma nova decepção, narrada num trecho em que se poderia reconhecer uma falha de composição. Vejamos:

Ele me acompanhou até a porta, descendo a escada ao meu lado. Quando fui saindo, segurou-me a mão, murmurou furioso:

- Quem vê o seu arzinho displicente, seus sorrisos de censura, pensa que eu é que estou em falta com você, que a mim é que cabe a culpa... Eu puxei a mão.
- Não... Gostei apenas de ver, dos bastidores, como é que você trabalha. Que ilusionista maravilhoso você é! A pobrezinha já está tonta, mais tonta do que eu nunca estive...
- E já na calçada, ao me afastar, acrescentei:
- O que eu lamento é você não me ter escolhido uma sucessora mais bonita... Seria menos desagradável agora...
- Ele teria respondido, mas eu já ia longe. Mordeu os lábios, ficou um momento à porta, olhando-me caminhar. (QUEIROZ, 1939, p.194-195.)

Bem, enquanto narradora autodiegética, ou “narradora-protagonista”, se aplicarmos a tipologia de Norman Friedman, Guta somente pode narrar “de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos.” (LEITE, 1987, p. 43). Entretanto, o que lemos ao final da passagem não corresponde a esse tipo de foco narrativo. Uma vez a narradora virando as costas e indo embora, como poderia notar que Raul mordeu os lábios e ficou ainda alguns instantes à porta do ateliê? O certo é que Guta inclui na narrativa elementos que não estariam ao alcance do seu campo sensorial, narrando por um momento à maneira onisciente. Mesmo sem apresentar um exemplo que as confirmem, como fizemos acima, Haroldo Bruno também disserta a respeito dessas extrapolações do foco:

O romance não propõe, portanto, uma mundovisão exclusivamente individual; por vezes, o narrador não parece ser a personagem; esquecemos que o livro está vasado em estilo de memórias. Há a narração das vidas paralelas à evocação pessoal, desdobramento que se subordina a um estado comum de afetividade. (BRUNO, 1977, p. 75-76.)

Dando seguimento aos principais eventos do romance, a certa altura já próxima ao final da trama, Maria Augusta conhece Isaac, um hóspede da pensão em que ela se instala numa viagem que faz ao Rio de Janeiro. A esse estrangeiro judeu, ela se entregará, vivendo um período de intensa paixão: “Isaac me queria, era evidente, mas nunca me falara de amor. Não fazia projetos, não pedia promessas, não hipotecava o futuro” (QUEIROZ, 1939, p. 240-241). A relação termina com a despedida de Guta, que precisava retornar ao Ceará: a sua licença do trabalho não fora prorrogada e também estava ficando sem dinheiro: “O melhor seria arrumar a malota, deixar a boa vida e voltar ao batente.” (QUEIROZ, 1939, p. 235.)

Tendo vivido uma experiência sexual³³ com Isaac nesse período, a narradora retorna grávida à sua terra. Passado certo tempo da sua chegada, decide ir a um parque de diversões com Maria da Glória. Pelo que narra, deixa entrever que trazia dentro de si um encoberto fim de perder a criança: “Tinha eu alguma intenção secreta quando me deixei arrastar por Glória ao parque de diversões?” (QUEIROZ, 1939, p. 279). No parque, Maria Augusta se aventura na roda-gigante e na autopista, brinquedos que lhe fariam mal por não serem recomendados a gestantes: “rodopiei loucamente no chicote, abalroei com furor nos pequenos automóveis da autopista. A cada pancada, sentia qualquer coisa me fazer mal lá dentro, uma coisa pesada e penetrante.” (QUEIROZ, 1939, p. 279). Sofre, então, o aborto: “Foi-se embora para sempre o pobre pequenino. Quem sabe não teria os mesmos olhos azuis de Isaac? Nem mesmo chegou a ter olhos, coitadinho.” (QUEIROZ, 1939, p. 280.)

Recuperada fisicamente, Guta pega um trem, resolvida a regressar ao sertão do Cariri, onde ficava a fazenda da sua família. Na volta, sentia pesar no seu coração a distância e a saudade de Isaac, tão marcantes os dias vividos juntos:

Agora, cada um voltou ao seu meio, cada um se reintegra na sua paisagem, e se perde do outro mais completamente. E houve momentos em que ele estava tão próximo, tão próximo, o seu rosto tão junto do meu que eu nem o enxergava mais, como se ele já fizesse parte de mim mesma. (QUEIROZ, 1939, p. 283.)

O romance se encerra com Guta ainda no trem, a caminho de casa. A noite caíra, e, concluído um balanço dos últimos sucessos da sua vida, a narradora se vê contemplando o asterismo das Três Marias no céu. Pensa, então, nas suas amigas, mas o que verdadeiramente a ocupa nas últimas linhas é o seu futuro, a existência que levará daí pra frente. Maria Augusta vê no brilho da sua estrela “um fulgor molhado e ardente de olhos chorando” (QUEIROZ, 1939, p. 284), como se o astro personificasse seu atual estado emocional. Por quanto tempo ainda brilharia na escuridão, até que a sua luz se apagasse?, ela parece se perguntar. E temos mais um final de narrativa reticente e algo cético. Não havendo pistas, no romance, para que dissertemos em resposta a essa interrogação íntima, podemos tratar do seu brilho em relação à crítica especializada, este sim perene à maneira de toda boa literatura.

³³ “Quando me tomou, não pediu nada, foi acompanhando gradualmente o seu desejo, levando-me a compartilhar dele, sorrindo do meu susto e dos meus recuos, obstinado, suave e inflexível.” (QUEIROZ, 1939, p. 242.)

Prontamente, os primeiros artigos dirigidos a **As três Marias** souberam reconhecer a mudança de perspectiva que o romance inaugurava no conjunto da obra de Rachel de Queiroz. Mudança marcada, principalmente, pela preferência por um novo foco narrativo. Pela primeira vez, a escritora optou por apresentar uma história sob o ponto de vista da personagem principal, o que conferiu à narração um alcance mais intimista e pessoal, acentuado pela constância da análise e descrição psicológica. De um modo geral, o romance foi muito bem-recebido pelos críticos, alcançando elogios de Mário de Andrade, Nelson Werneck Sodré, Tristão de Athayde, Fran Martins e outros. Dentre os comentários mais recorrentes, dois se destacam: o de que **As três Marias** seriam um romance autobiográfico e intimista, e o da filiação de Rachel de Queiroz à tradição romanesca machadiana.

Não poucos críticos sugeriram que **As três Marias** fundamentavam-se na vida da escritora. Em seu artigo, Jaime de Barros conclui que o traço memorialístico e a presença, nos romances publicados no final dos anos 30, de episódios da vida ou confissões dos seus autores havia se tornado uma constante entre as produções do período. Partindo dessa premissa, o crítico acoberta que todos possuem “uma história, senão muitas histórias, para contar de sua vida. Difícil é saber contá-la, imprimindo-lhe sentido humano e universal.” (BARROS, 1939). Com seu novo livro, Rachel de Queiroz teria seguido essa tendência, escrevendo uma história livremente inspirada no período em que estudou no Colégio Imaculada Conceição, de Fortaleza.

E aqui vale um breve parêntese: talvez essa compreensão dos críticos, endossada pelo conhecimento acerca da vida da escritora e de seu [dela] próprio consentimento de que o romance é autobiográfico, decorra de uma dada tradição crítica delimitada por Bourneuf & Ouellet (1976), segundo a qual a personagem romanesca encarna as experiências vividas ou projetadas por seu autor, espécie de amálgama das suas observações e virtualidades: “aventuras empreendidas ou abortadas, possíveis inexplorados, sonhos, frustrações, recordações, em suma, projeções de todos esses eus que nunca viram a luz do dia.” (p. 230.)

Dando ainda prosseguimento ao primeiro comentário em destaque, muito se escreveu sobre a penetração do livro no drama pessoal da narradora-protagonista, sem que isso significasse desatenção à trajetória das outras personagens. Fato surpreendente num romance autodiegético, as várias mulheres da história, na opinião de Mário de Andrade, “vivem com riqueza esplêndida, todas descritas com

uma segurança de análise, uma firmeza de tons, uma profundidade de observação verdadeiramente notáveis.” (ANDRADE, 1939). Essas qualidades, deve-se a ressalva, aplicam-se especialmente sobre as três Marias da história: Maria Augusta, Maria José e Maria da Glória. Para Fran Martins,

[...] o que é admirável nesse livro é a romancista conseguir nivelar essas vidas, dando-lhes destinos diferentes; conseguir irmanar as três Marias e no entanto distinguir a alma de Maria Augusta da de Glória e estas da de Maria José. Nenhuma semelhança existe entre estas três jovens que parecem, contudo, ter as mesmas aspirações e sonham com o mesmo futuro. (MARTINS, 1939.)

E chegamos a um ponto de divergência entre Fran Martins e Jaime de Barros. Para o primeiro, como pudemos ver, haveria equivalência na apresentação e no tratamento dado a cada uma das três personagens principais; opinião não compartilhada pelo segundo, para quem “Raquel de Queiroz não quis ou não pôde dar maior largueza de vida, maior amplitude de movimentos a vários personagens do seu livro.” (BARROS, 1939). A nosso ver, **As três Marias**, bem pesados o foco narrativo e o traço marcante de romance de formação, não foge à ótica subjetiva de Guta, que é quem nos entrega as demais personagens, não alcançando sobre elas o mesmo conhecimento que demonstra sobre si mesma, daí que a sua vida pareça “a mais completa e interessante” (BARROS, 1939) de todas.

Em tempo, essa compreensão profunda que um narrador autodiegético pretensamente tem de si pode ser facilmente colocada em questão, uma vez que ao apresentar-se a si mesma na história, a personagem levanta o problema do autoconhecimento: “é possível conhecer-se a si mesmo e comunicar a outrem esse conhecimento?”, pergunta Bourneuf & Ouellet (1976, p. 243). A resposta é difícil e foge ao nosso escopo, mas parece fora de dúvida que, presos nos limites da nossa corporalidade, não temos como sair de nós para nos enxergar por inteiro, exigência para um autojulgamento minimamente honesto. Ademais, não podemos esquecer que a narrativa autodiegética em retrospecto é marcada por uma série de adaptações do passado: “tardia, a recordação acrescenta ou corta, acentua acontecimentos insignificantes ou negligencia acontecimentos importantes.” (p. 244.)

A respeito do segundo comentário que destacamos, segundo o qual **As três Marias** denotariam a filiação de Rachel de Queiroz à tradição literária estabelecida por Machado de Assis, o principal representante dessa leitura é ninguém menos do

que Mário de Andrade, decerto um dos principais nomes da crítica dos anos 30. Vejamos o que escreveu o autor de **Macunaíma**:

Com o seu novo romance das três Marias, Raquel de Queiroz parece entrar num período de cristalização da sua arte. E o impressionante nessa cristalização é que a romancista se liga, com este livro, a uma das mais altas dentre as nossas tradições romanescas, a de Machado de Assis. Ora, isto eu creio absolutamente inesperado. Apesar de todos os elementos de simplicidade e clareza da sua expressão linguística, não se poderia prever personalidade apaixonadamente interessada pelos problemas humanos da autora do **Quinze**, tão curiosa mudança de ângulo de visão. (ANDRADE, 1939.)

Mário de Andrade não esconde sua surpresa ao identificar a mudança de perspectiva dada entre **O quinze** e **As três Marias**. Todavia, tal “mudança de ângulo de visão” é por ele classificada como favorável, a ponto de o crítico reconhecer a história de Guta como o melhor dos romances da escritora até então, a “cristalização da sua arte”. Ademais, os principais motivos que levaram Andrade a deliberar que esse novo livro está filiado à tradição de Machado de Assis estão no seu vertical interesse no indivíduo e na sua “perfeição expressional.” (ANDRADE, 1939). A propósito, vale notar o quão comum se tornou a crítica de então rotular como herdeiros de Machado os romances cujo foco incidia sobre os dramas individuais, mormente os romances compostos em narração autodiegética. Foi o que sucedeu, por exemplo, com **O amanuense Belmiro**, vítima da “obsessão da crítica literária, em 1937, em identificar as influências que teria sofrido Cyro dos Anjos.” (NOBILE, 2005, p. 62.)

Numa atitude não muito recorrente nos artigos de crítica literária da década, mas interessado em justificar a semelhança que afirma existir entre o novo romance de Rachel e a literatura de Machado de Assis, Mário de Andrade abre espaço para algumas passagens do livro em seu artigo:

Não creio tenha havido, na artista do Norte, qualquer intuito de se filiar à tradição de Machado de Assis. Em seu novo desencantamento, porém, em sua liberdade nova de contemplação, a escritora atinge às vezes expressões que se diriam de Machado de Assis. “Não adianta desenterrar defuntos velhos. Nem novos, naturalmente”, diz ela à pg. 238. Neste, como em alguns casos mais, a coincidência chega a lembrar identificação. Mas não é nessas observações itinerantes que a romancista se filia com mais profundidade à tradição ficada. Muito mais importante me parece verificar que ela dignifica essa tradição com a sua excepcional agudeza de análise. (ANDRADE, 1939.)

Com **As três Marias**, Rachel se aproxima, portanto, do nosso grande escritor, muito em razão da sua maneira desenganada, quase pessimista, de encarar e representar o mundo. Sendo isso verdade, devemos lembrar, contudo, que não chega a firmar uma grande novidade na literatura da autora. Em romances anteriores, acima de tudo em **João Miguel**, encontramos semelhante atitude perante a vida, donde ressalta uma penetração psicológica digna dos melhores elogios. A diferença está em que pela primeira vez as ideias, os sentimentos e todo o resto são enunciados em primeira pessoa, à maneira dos principais romances do Mestre. Em síntese, beneficiado por trechos que “Machado de Assis se sentiria feliz de ter escrito” (ANDRADE, 1939), o livro de Rachel significa o prolongamento de um determinado tipo de literatura muito caro à crítica.

Por elogios como esses, **As três Marias** foram por muito tempo consideradas o melhor romance de Rachel de Queiroz. Talvez subestimando o alcance e a autoridade de críticos renomados como ele próprio, Mário de Andrade encerra sua avaliação ponderando, a princípio, que “ninguém distribui certidão de obra-prima”, para só então concluir que o livro lhe parece “uma das obras mais belas e ao mesmo tempo mais intensamente vividas da nossa literatura contemporânea.” (ANDRADE, 1939). A certidão estava dada, mas houve quem discordasse dela. Caso famoso, e decerto a análise mais dura que chegamos a ler, é o de Adolfo Casais Monteiro, que, na década de 50³⁴, escreverá uma crítica ao romance em que levanta alguns pontos muito úteis à nossa análise. Assim começa seu artigo:

Leio **As três Marias** com uma obscura noção de alguma coisa estar faltando. Algo descosido, algo ausente, a impressão repetida de não estar lendo um romance. As muitas belas páginas, os vários excelentes capítulos, são belas páginas apenas, e os excelentes capítulos apenas isso – e é pouco para fazer um romance. (MONTEIRO, 1964, p. 226.)

Essa sensação de falta de costura, de estrita ligação entre os capítulos e os eventos narrados é um ponto há muito observado na literatura de Rachel de Queiroz, mas que n’**As três Marias** se mostra de forma ainda mais acentuada. Observado, inclusive, pela própria autora:

³⁴ Referimo-nos, aqui, ao livro **O romance**: teoria e crítica, uma volumosa reunião de artigos teóricos e de crítica literária sobre o desenvolvimento do gênero no Brasil e em Portugal, especialmente. Um aviso do autor, no prefácio da obra, define que “todos os textos não datados são posteriores a 1954” (MONTEIRO, 1964, p. xvi), caso desta crítica em citação.

Sempre senti que faltava às minhas histórias essa coisa básica do romance que é o enredo. Um sistema compacto de narrativa, tal um rio no seu curso. Comigo é como uma paisagem de lagoas; poça de água aqui, poça de água ali, tudo salteado, descombinado, sem continuidade. Água parada. (QUEIROZ *apud* HOLLANDA, 2015a, p. 662.)

Inegável que os segmentos que compõem o romance, decorrentes da sua feição memorialística, surgem como vários quadros em que são narrados os acontecimentos mais relevantes, ou que mais nitidamente se fixaram na mente da narradora. Uma vez compreendidos os capítulos como composições paralelas, ou, para usar a metáfora criada pela autora, como poças d'água, a conclusão imediata que se pode tirar desse conjunto é a de que lhe falta liga, conexão entre as partes, condição elementar do gênero.

O que essa conclusão imediata não alcança, e daí vem o seu juízo precipitado, é a forma inusual e *sui generis* como essas poças não deixam de se ligar, lembranças que são da mesma chuva. Os quadros do romance, sem seguir uma rigorosa e linear estrutura cronológica, pois que ordenados pelos influxos memorialísticos da narradora, convergem para um todo orgânico na construção da sua personalidade e na configuração do seu drama. É deliberado e sutil o trabalho de concatenação levado a cabo pela escritora, mas disfarçado pela característica econômica do texto queiroziano. Há ainda quem tenha observado, aqui, a técnica do contraponto³⁵, tornada popular, no Brasil, por Erico Verissimo, na tradução que fez de **Contraponto** (1934), do escritor inglês Audous Huxley, e na sua própria obra, nomeadamente em **Caminhos cruzados** (1935).

Não são poucas as passagens da narrativa conduzidas numa sincronia imposta pela interferência do passado sobre as ações presentes. Essa justaposição dos tempos transmite uma noção de sequência à história, resultando na tão cara unidade da trama. Cumprindo-se como romance sem pra isso recorrer a excessos de nenhuma natureza, **As três Marias** se impõem como uma obra “de cuja elaboração não se pode afastar um lúcido conceito de disciplina.” (BRUNO, 1977, p. 79). Nesse sentido, nossas apreciações da ficção de Rachel de Queiroz até aqui puderam dar mostras de que, no seu caso, uma visão totalizante da fatura deve preceder o exame isolado das partes, sob risco de imprecisões analíticas. Pertencendo ao seleto grupo de ficcionistas cuja abordagem crítica demanda um

³⁵ “A autora parece ter utilizado deliberadamente uma técnica de contraponto, tanto quanto essa técnica se concilia com a contenção”, entende Haroldo Bruno (1977, p. 68.)

olhar que contemple toda a arquitetura, nem por isso a gradiosidade dos seus romances deixa de ser percebida nos detalhes. Endossando o que estamos colocando, mas em particular referência a **As três Marias**, escreve Haroldo Bruno:

O que se convencionou chamar de *apuro formal* é aqui mais visível. Em função desse valor, que não é aparente, os críticos não têm hesitado em considerá-lo o livro mais bem-realizado de RQ, mas sua qualidade mestra está certamente, como sempre deve ser, na equilibrada combinação de vários elementos que entram na composição duma narrativa ficcional, tanto os de caráter formal quanto os que indicam uma concepção intrínseca. É inegável que esse romance se constitui num todo, sua eficácia artística foi plenamente alcançada. (BRUNO, 1977, p. 79 grifo do autor.)

E encerramos nosso exame mais uma vez pondo em xeque o romance que abre e o que fecha a década de 30, reiterando a já comentada mudança de foco percebida entre **O quinze** e **As três Marias**. Ao passo que o drama do primeiro recai sobre uma tragédia natural, que, em grau variado, atinge todas as personagens, o segundo se estabelece sob uma perspectiva memorialística, íntima e pessoal, num texto em que os principais acontecimentos da juventude da protagonista são revelados ao sabor da repercussão que produziram em seu espírito³⁶.

Como pudemos ver, **As três Marias** “perde o sentido de estudo social, que sem dúvida comporta secundariamente, na proporção em que o interesse se vai concentrando no retrato íntimo da personagem-narradora.” (BRUNO, 1977, p. 72). Se nesse ponto se distancia de **O quinze**, há de se notar que o último romance mantém e até aprimora a excelência da linguagem alcançada por Rachel já na sua estreia. A prosa de ficção da escritora, pode-se dizer, segue um padrão particular que será sua marca até mesmo nas crônicas: um registro limpo e desafetado, que equaliza o fluir da oralidade e o apuro da boa escrita. Em julgamento que fortalece o que estamos indicando, Antonio Candido escreve que **O quinze** “se sustenta ainda hoje pela força do estilo simples e expressivo, que revelou uma escritora cujo grande talento foi confirmado pelos livros posteriores.” (2010, p. 110.)

A seguir, até mesmo para pensarmos o projeto literário de Rachel de Queiroz nos anos 1930 e depois deles, vamos discutir o conceito de literatura regionalista, tomando por base o histórico das produções ficcionais qualificadas como tal. Passeando do Romantismo ao Romance de 30, período que mais de perto nos

³⁶ (GUEDES, 2017, p. 40.)

interessa, analisaremos a fragilidade de rótulos empregados à época, e que até hoje repercutem na compreensão de certos livros e conjuntos de obras.

Por falar nisso, devemos adiantar que a literatura de Rachel foi vítima desse lugar-comum na crítica literária, a tal ponto que os seus romances posteriores, **Dôra**, **Doralina** (1975) e **Memorial de Maria Moura** (1992), foram em grande medida recebidos pela imprensa especializada como representantes desse tipo de ficção. Portanto, para entender se esses livros, distantes mais de três décadas do “regionalismo de 30”, são ainda e de fato continuadores daquela proposta literária, como rotulou parte da crítica, é que precisaremos fazer esse voo sobre o desenvolvimento da literatura regionalista no Brasil.

3 O REGIONALISMO NA LITERATURA DE FICÇÃO BRASILEIRA E A POSIÇÃO DE RACHEL DE QUEIROZ NO ROMANCE DE 30

3.1 O REGIONALISMO ROMÂNTICO DE ALENCAR, TÁVORA E TAUNAY: O PERÍODO DE INDEFINIÇÃO DOS ANOS 1870

Uma apreciação que se queira minimamente verticalizada da tradição regionalista do Romance de 30 irá encontrar as raízes do assunto mais de meio século antes, nos anos 1870. Como muitas das orientações assumidas pelo romance no século XX, também o regionalismo da década de 1930 terá suas origens identificadas no período artístico do Romantismo, “quando, estimulada pelo processo de Independência, começa a definir-se na literatura brasileira forte tendência nacionalista.” (ALMEIDA, 1999, p. 27.)

A primeira questão que devemos ter em mente é que estamos diante de um processo contínuo de formação e de amadurecimento de um modelo de ficção cuja trajetória está intimamente ligada, como todo produto artístico, às implicações conjunturais. Para nossa felicidade, o ponto principal e final do percurso que faremos, os anos 1930, coincide com o momento de melhor realização do regionalismo na literatura: um regionalismo sério, crítico, artística e socialmente consciente dos seus propósitos; pois, não é senão com os escritores de 30 que “o processo de tomada de consciência da realidade regional como estímulo e substância da criação literária atinge plena maturação, particularmente no Nordeste.” (ALMEIDA, 1999, p. 27.)

No entanto, a despeito de ser a década da maturidade da literatura regionalista, não iniciaremos nosso estudo a partir daí.

Precisamos, antes, voltar aos anos 1870, quando vivíamos um período de intensa produção ficcional romântica, ainda marcada por um impulso nacionalista que não difere muito do que vinha sendo observado nos últimos vinte anos. Isso porque, segundo Antonio Candido (2012a), o Romantismo no Brasil foi de início e continuou sendo até o seu fim sobretudo nacionalismo. E que outra melhor saída de escrita que não a narrativa ficcional em prosa para apresentar, de maneira acessível e atual, a realidade, “oferecendo ao leitor maior dose de verossimilhança e, com isso, aproximando o texto da sua experiência pessoal”? (p. 36.)

A propósito, devemos esclarecer que nossa apreciação do regionalismo na literatura romântica está baseada na produção de três escritores: José de Alencar, Franklin Távora e Visconde de Taunay, mormente em um único romance de cada: **O sertanejo** (1875), **O Cabeleira** (1876) e **Inocência** (1872), respectivamente, estando a razão dessa seleção na representatividade das obras para o período e nos limites impostos a este capítulo.

Em José de Alencar³⁷, o nacionalismo que levou o escritor a cultuar a imagem do selvagem nos anos 1850 e 1860, em textos famosos como **O guarani** (1857) e **Iracema** (1865), será o mesmo que o fará voltar-se ao homem rústico do sertão, numa tentativa de mitificá-lo, à maneira do que fizera com o índio. Essa literatura sertanista veremos melhor realizada por Alencar no romance **O sertanejo**, embora se faça presente, de maneira um tanto deficitária, em obras anteriores como **O gaúcho** (1870), cinco anos mais velho.

Por isso, para melhor entendermos o interesse alencariano sobre o sertão brasileiro, devemos, antes, revisar o indianismo como primeiro fruto de um projeto literário nacionalista. Nacionalismo que, devemos ressaltar, não se trata de fenômeno genuinamente brasileiro, uma vez que os princípios românticos europeus, por nós importados (em muito por intermédio da revista **Niterói**³⁸) já incluíam a exaltação dos valores nacionais em seu programa. Porém, mesmo incitado por uma influência europeia, o fato é que o Romantismo no Brasil originará uma versão muito própria e quase imperativa do nacionalismo, intensificada por nossa condição de país jovem, recém-independente e em busca de afirmação.

Se o artista romântico europeu povoava suas pinturas, poemas e romances com heróis e mitos nacionais extraídos da Idade Média, entendida como um período de formação e livre da sujeição à cultura greco-latina, um país do Novo Mundo como o nosso, resultado de um processo colonial e da sobreposição de uma cultura

³⁷ José Martiniano de Alencar nasceu em Messejana, perto de Fortaleza, Ceará, a 1º. de maio de 1829 e morreu no Rio de Janeiro, a 12 de dezembro de 1877. Foi um escritor e político brasileiro, autor de alguns dos romances mais expressivos e duradouros do nosso Romantismo literário, muitos dos quais citados ou mencionados ao longo do texto.

³⁸ A **Nitheroy**: revista brasiliense foi uma publicação saída em Paris, em 1836, organizada por estudantes brasileiros que escreviam sobre “ciências, letras e artes”. Entre os colaboradores das duas únicas edições do periódico, estavam Gonçalves de Magalhães e Manuel José de Araújo Porto-Alegre, nomes precursores do Romantismo no Brasil. De acordo com o professor Paulo Franchetti ([s.d.]), “de todos os artigos publicados na Niterói, nenhum teria mais impacto do que o assinado por Gonçalves de Magalhães, ‘Ensaio sobre a história da literatura no Brasil’”, saído já no primeiro número da revista.

portuguesa já amadurecida, tentará encontrar nas origens autóctones o seu verdadeiro símbolo histórico. Assim sendo, o processo de mitificação do índio na literatura, “longe de ser um modismo epidérmico, constituiu uma resposta cultural adequada, única talvez possível na conjuntura da época” (ALMEIDA, 1999, p. 28-29), considerando que o apreço ao colonizador europeu estava fora de ordem pela própria incongruência que encerra, e o negro, por razões menos óbvias, era inadequado pelo seu degradante histórico de trabalho escravo, além de ser também ele um estrangeiro. Diante de semelhantes opções, o índio configurava a melhor alternativa para assumir a função de mito nacional:

Além do caráter autóctone, a resistência encarniçada que moveu ao europeu e a recusa obstinada a deixar-se escravizar e transformar em instrumento do colonizador contribuíram para cercá-lo de uma aura mítica espontânea. A rebeldia à escravidão, hoje a antropologia nos ensina, devia-se menos a um amor intrínseco à liberdade do que à incompatibilidade cultural do povo nômade com as atividades sedentárias da lavoura canavieira. (ALMEIDA, 1999, p. 30.)

Esse indianismo romântico encontrará sua melhor realização na pena de José de Alencar, autor de uma prosa de ficção ampla e representativa para o momento. Em **Iracema** e em **Ubirajara**, mas, acima de tudo, n’**O guarani**, o público de então viu consolidadas suas aspirações nacionalistas, dando ao romance grande e positiva receptividade. Notadamente idealizado em sua construção, o índio alencariano não é, de forma alguma, o mesmo que a inteligência brasileira do século XIX podia ver nas páginas dos cronistas que por aqui passaram no século XVI. A um Pero de Magalhães de Gândavo, historiador português que permaneceu no Brasil entre 1565 e 1570, a proximidade do índio às plantas e aos animais é em muito negativa (visão contrária ao que prega o Romantismo). Ademais, num trecho como esse:

Finalmente que são estes índios muito desumanos e cruéis, não se movem a nenhuma piedade: vivem como brutos animais sem ordem nem concerto de homens, são muito desonestos e dados à sensualidade e entregam-se aos vícios como se neles não houvera razão de humanos, ainda que todavia se têm resguardado os machos e as fêmeas em seu ajuntamento, e mostram-se ter nisto alguma vergonha. (GÂNDAVO, 1995, p.28.)

Vemos, a partir de nossa perspectiva histórica, Gândavo confirmar um tipo de visão eurocêntrica e marcadamente preconceituosa “que o colonizador branco sempre mostrou com relação ao homem do Novo Mundo.” (RONCARI, 2014, p. 58).

E será exatamente essa visão que Alencar tentará desconstruir com seu índio Peri. Fugindo do “realismo” documental deixado pelos cronistas, e as nossas aspas advertem o exotismo que baliza as descrições dos costumes e do tipo humano indígena, o romance indianista alencariano equipará o nosso selvagem em nobreza e grandiosidade aos heróis europeus congêneres, e a causa disso está em que, “como rebentos da cultura europeia, os valores da sociedade brasileira e do próprio Alencar eram necessariamente projeções dos valores europeus, ainda quando se rebelavam contra a tutela do Velho Mundo.” (ALMEIDA, 1999, p. 31.)

Foi, então, como um artista ciente da sua responsabilidade para com a jovem nação, e não como um historiador ou antropólogo, que Alencar tratou o índio, revestindo-o de valor heroico e épico e tornando-o símbolo da formação brasileira, representante de uma América ansiosa por se estabelecer. Isso porque Peri encarna e vale não apenas pelo indígena brasileiro, mas simboliza “a terra americana em toda sua amplitude” (ALMEIDA, 1999, p. 37), sendo a primeira e mais bem acabada forma de expressão do nacionalismo romântico na ficção brasileira. Mas não a única.

À medida em que, a partir dos anos 1870, o potencial do índio como figura mítica e heroica entra em franco desgaste, um novo representante do povo brasileiro assumirá o protagonismo literário. Entra, então, em cena o sertanejo, habitante do interior do país, de paragens distantes dos centros urbanos e por isso incólumes à influência externa da modernidade. Um pouco por essa razão, se formos atrás do que incitou o nascimento da temática sertanista, veremos que ela tem seus fundamentos no ainda presente sentimento de ufanismo e de amor nacionalista que fizera surgir o indianismo, defensor do interesse por figuras originais e puras. Para cumprir o papel a ele designado, e confirmar ser um tipo humano digno do cargo, o sertanejo tinha a seu favor traços físicos e históricos que o recomendavam para a colocação:

Via de regra é um mestiço do branco com o índio (não com o negro, raro nas áreas mais pobres do sertão), resultado de um processo de cruzamento étnico cujas origens se perdem nos primeiros tempos da colônia. Metaforicamente poder-se-ia afirmar que o sertanejo é o descendente direto de Peri e Ceci, de Martim e Iracema. Vivendo em regiões isoladas, sem grande contato com os centros litorâneos, tem evolução cultural relativamente autônoma, por isso mesmo mais “autêntica” (no sentido em que o nacionalismo romântico de Alencar concebia o problema da autenticidade no campo da cultura, ou seja, como fidelidade às tradições,

aos costumes, à linguagem e à própria natureza do Brasil). (ALMEIDA, 1999, p. 39.)

O meio rural e o sertão seriam, na visão oitocentista, espaços de preservação da autêntica cultura brasileira, pelo que têm de dificuldade de acesso e de comunicação. Esse isolamento, que dificulta a penetração das interferências cosmopolitas, levou Alencar a virar seus olhos para essas regiões. Ali, residiria um homem diferente do que o escritor encontra nas cidades, este último “visto como menos autêntico, corrompido em seus valores básicos.” (ALMEIDA, 1999, p. 44). O sertanejo, ao contrário, vive em estreita relação com a natureza, com aquilo que é rústico, inculto, e, por tudo isso, belo.

Indo mais a fundo na questão da oposição campo/cidade, que marcará a ficção alencariana nos anos 1870³⁹, devemos apresentar uma classificação que parece mais adequada ao conjunto de romances da década. Conforme observa José Maurício Gomes de Almeida (1999), a crítica e a historiografia literárias brasileiras frequentemente englobam **O gaúcho** (1870), **O tronco do ipê** (1871), **Til** (1872) e **O sertanejo** (1875) como um conjunto de obras regionalistas. Para Almeida, há que se distinguir o que não passa de ficção rural das narrativas propriamente sertanistas e regionalistas. Definindo “sertão”, o estudioso encontrará um sentido geral para a palavra, aplicado em todo o Brasil, o de “regiões interioranas, de população relativamente rarefeita, onde vigoram costumes e padrões culturais ainda rústicos” (ALMEIDA, 1999, p. 53); e um outro, aplicado ao Nordeste, bem mais restrito e definido, diz respeito “à zona em geral semiárida do interior, sujeita a secas periódicas e caracterizada em termos socioeconômicos [...] pelo predomínio da pecuária extensiva, em contraste com a faixa litorânea, dominada pela cultura da cana.” (ALMEIDA, 1999, p. 54-55). Dadas as definições, não haveria fundamento para considerar sertanista toda ficção rural, não passando, então, de romances rurais os livros **O tronco do ipê** e **Til**, cujas narrativas se

³⁹ Já em 1862, e mesmo num romance urbano como **Lucíola**, a dicotomia campo e cidade se faz presente na ficção alencariana, com patente vantagem do primeiro espaço em relação ao segundo. Na narrativa, a máxima degradação da personagem-título se dará num ambiente citadino marcado pelos excessos da civilização. Quando, então, abandona o espaço urbano e passa a viver próximo ao campo, “numa casa térrea e de duas janelas” (ALENCAR, 2011, p. 148) no bucólico bairro de Santa Teresa, Lúcia experimenta um processo de recuperação moral, numa espécie de comunhão do espírito com a “festa campestre [...] da natureza fluminense, da qual as belezas de todos os climas são convivas.” (p. 165.)

desenvolvem, respectivamente, na zona da mata fluminense e na região de Campinas, em São Paulo⁴⁰.

Sobre a questão, vale incluir um parêntese a respeito de **Os Sertões** (1902), de Euclides da Cunha. Não constando como obra de nosso mais detido interesse em razão dos limites ficcionais deste capítulo, a grande reportagem sobre a Campanha de Canudos vem a calhar a esta altura exatamente pelo seu papel definidor do conceito de “Sertão”, em muito oposto ao aqui estabelecido a partir dos cronistas e sustentado até o século XIX: o de qualquer território distante do litoral e mais ao interior. Revelando científica e objetivamente, em seu livro, uma área praticamente desconhecida do Brasil profundo, Euclides a colocará entre as principais pautas republicanas. Se, até então, aqueles que se detiveram sobre a região foram escritores de imaginação, homens do Brasil Império que tratavam artisticamente questões urgentes como a abolição da escravidão, a mudança de foco inaugurada em **Os Sertões** trará consigo um respaldo científico caro e condizente com o momento republicano. Seja descrevendo a terra, o homem ou o conflito, Euclides o faz sempre com razão e objetividade, o que confere ao seu texto um senso de documentação e de verdade que interessará ao público.

O resultado é que Euclides redefine a palavra Sertão, fixa a imagem do Sertão nordestino tal como a compreendemos hoje e, principalmente, termina por inscrever esse espaço geográfico como o nosso espaço mítico por excelência (ele, o Sertão, encerraria o Brasil profundo, o Brasil ainda desconhecido); por decorrência, coloca o Sertão nordestino como o maior desafio econômico, político, social e cultural para o projeto de modernidade que o País e a República almejavam. (VIEIRA, 2015, p. 93.)

Esse Sertão, desafiador em vários sentidos, será um dos nossos principais motes literários, e é importante notar que o tratamento sério e crítico dado à região a partir do Romance de 30 é em muito devedor do livro de Euclides, que acabou por estabelecer uma nova visão da sub-região no imaginário brasileiro. Avançando no tempo e considerando o exposto, podemos classificar como sertanistas as obras **O quinze** e **Vidas secas**, mas não, pelas mesmas razões, **Menino de engenho** e **Cacau**, por exemplo. No entanto, esses romances podem ser agrupados sob a

⁴⁰ José Aderaldo Castello (2004), em **A literatura brasileira: origens e unidade** (vol. I), ainda que sem se aprofundar na questão, propõe uma divisão semelhante, pois considera que **O gaúcho** e **O sertanejo** têm seu foco na “rusticidade dos hábitos e dos costumes” (p. 271), enquanto **O tronco do ipê** e **Til** representam uma região de ambiência mais evoluída, “cuja atmosfera já comunga com os hábitos e costumes da Corte, em mudanças.” (p. 271.)

rubrica do regionalismo, e aqui devemos fazer mais um esforço de delimitação e de definição:

De vez que região implica uma parte dentro de um todo mais amplo – o país como tal –, a arte regionalista *stricto sensu* seria aquela que buscava enfatizar os elementos diferenciais que caracterizariam uma região em oposição às demais ou à totalidade nacional. (ALMEIDA, 1999, p. 54)

E que regiões, no nosso histórico nacional, se mostraram mais engajadas nesse propósito que a Sul (nomeadamente o Rio Grande do Sul) e, sobretudo, a Nordeste? Como representantes de um posicionamento regionalista, essas regiões manifestaram, em mais de um momento, um verdadeiro e consciente orgulho dos seus valores e tradições locais, claramente exibindo a vontade de ter seus traços legitimados na arte e na intelectualidade nacionais. É claro que esse movimento não pode ser observado num romance romântico como **O sertanejo**, que demonstra estar, desde o seu subtítulo⁴¹, muito mais motivado por uma afirmação nacional do que regional.

Inexiste portanto em Alencar, como nos românticos em geral, o sentido particularista que caracteriza o regionalismo. A dimensão nacionalista está sempre em primeiro plano, em função das exigências mesmas do momento histórico que o Brasil então atravessava. (ALMEIDA, 1999, p. 55)

Voltando-se Alencar para os pampas gaúchos, em **O gaúcho**, ou para o sertão nordestino, em **O sertanejo**, o seu propósito primeiro é afirmar e exaltar a figura do homem genuinamente brasileiro, agora encarnado no caboclo. Opondo esse tipo humano ao perfil europeu, o escritor lançará mão das mesmas caracterizações idealizadas que despendeu ao índio, desenhando-o puro, digno, honrado e livre. No entanto, por tais romances fixarem os valores, a ambiência e o indivíduo de regiões minimamente caracterizadas, podemos com esforço considerá-los regionalistas em sentido lato. E, com esses livros, principalmente com **O sertanejo**, Alencar dá a sua contribuição para a evolução do romance regionalista brasileiro.

Saído em 1875, mesma data de publicação da obra-prima **Senhora**, **O sertanejo** confirma que aquele foi um ano digno de destaque na bibliografia do escritor cearense, pois será este romance “a forma mais acabada do regionalismo

⁴¹ A indicação “Romance brasileiro” consta como subtítulo da obra desde sua primeira edição.

romântico de intenção nacionalista”, como classifica Almeida (1999, p. 56). Essa “intenção nacionalista” a que se refere o crítico, devemos lembrar, diz respeito ao fato de o herói de Alencar simbolizar, mais do que o sertanejo, o homem brasileiro como um todo, uma vez que o propósito do romancista difere em muito do que veremos ser desenvolvido adiante, no período de domínio da estética realista, em que os escritores depositarão no texto o fito de ressaltar os diferenciais desta ou daquela região, acentuando o que há de peculiar e de digno de especulação.

Para um exame da forma como o autor engrandece o tipo regional sertanejo, dando-lhe ares de um mito com significado nacional, vejamos a seguinte passagem, extraída⁴² do 2º. capítulo do romance, em que é narrado o episódio de um incêndio provocado por uma queimada imprudente e que põe em risco a vida de uma moça:

O corpo desmaiado [da moça] resvalou pelo flanco do baio, mas não chegou a cair. Um braço robusto o suspendeu quando já a fralda do roupão de montar arrastava pelo chão.

Apenas o sertanejo conheceu o perigo em que se achava a donzela, rompeu-lhe do seio um grito selvagem, o mesmo grito que fazia estremecer o touro nas brenhas e que dava asas ao seu bravo campeador.

No mesmo instante achava-se perto da moça, a quem tomara nos braços. Para salvá-la era preciso voltar antes de fechar-se o círculo de fogo, que já o cingia por todos os lados, com exceção da estreita nesga de terra por onde acabava de passar. (ALENCAR, 1875, p. 23)

A presteza, a bravura e a força, que dão ao protagonista uma nítida feição épica, em muito se assemelham ao elenco de características corporificadas em Peri, herói de **O guarani**, o que fortalece o entendimento de que há uma equivalência entre esses dois romances, especialmente no que se relaciona à construção mítica dos personagens. Sendo, então, obras de momentos distintos na produção ficcional alencariana, mas cujo paralelo não deixa de ser notado, podemos ver o regionalismo que o escritor executa em **O sertanejo** como uma etapa a mais no seu esforço para edificar “uma gesta heroica da nacionalidade.” (ALMEIDA, 1999, p. 61.)

De maneira semelhante ao que se passa no desenvolvimento do personagem, também a construção do espaço ficcional do romance será submetida a um modelo idealizado e mítico, em especial no que diz respeito à representação da natureza. Descrevendo as mudanças de estações e a conseqüente alteração de quadro da paisagem natural, Alencar escreve:

⁴² Usamos, aqui, a 1ª. edição do romance, disponível no acervo digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. Para uma equalização de registro, atualizamos a grafia de algumas palavras.

A primavera do Brasil, desconhecida na maior parte do seu território, cuja natureza nunca em estação alguma do ano despe a verde túnica, só existe nessas regiões, onde a vegetação dorme como nos climas da zona fria. Lá a hibernação do gelo; no sertão a estuação do sol.

A primeira gota d'água que cai das nuvens é para as várzeas cearenses como o primeiro raio do sol nos vales cobertos de neve: é o beijo de amor trocado entre o céu e a terra, o santo himeneu do verbo criador com a Eva sempre virgem e sempre mãe.

Nunca vi o despertar da natureza depois da hibernação. Não creio, porém, que seja mais encantador e para admirar-se do que a primavera do sertão. Aqui a transição se opera com tal energia que se assemelha de certo modo à mutação.

Aquela várzea que ontem ao escurecer afigurava-se aos vossos olhos o leito nu, pulverento e negro de um vasto incêndio, bastou o borracheiro da noite antecedente para cobri-la esta manhã da virescência sutil, que já veste a campina como uma gaze de esmeralda. (ALENCAR, 1875, p. 116-117.)

A alteração que se percebe na paisagem, com a chegada das primeiras chuvas, é apresentada por meio de comparações vivazes, numa clara intenção de promover o sertão a um cenário fecundo e digno de representar a exuberante natureza brasileira. Ademais, mesmo o período de maior estiagem, que determina na sub-região em questão “o lado dramático da paisagem” (ALMEIDA, 1999, p. 71), tão caro aos romances real-naturalistas e à ficção nordestina de 30, não alcança destaque nas descrições da obra, aparecendo apenas circunstancialmente e como estágio inicial do grandioso despertar da vegetação após a queda das águas.

Não nos alongaremos no trabalho de análise do romance, mas acreditamos que a discussão levada até aqui confirma que, a partir de 1870, especialmente com **O gaúcho** e **O sertanejo**, que nos serviu de amostra, Alencar “imaginou dar à sua obra um sentido de levantamento do Brasil” (CANDIDO, 2013, p. 537), descrevendo, ainda que sob uma perspectiva idealizada, a vida do homem de regiões afastadas. Essa intenção, a de revelar literariamente os extremos do país, estava dirigida à curiosidade do leitor culto de São Paulo e do Rio de Janeiro, que lia naquelas páginas um Sertão deslumbrante, onde vive um caboclo marcado pela dureza da pecuária, mas, acima de tudo, resultado da transposição de “situações cavalheirescas equivalentes às da ficção romântica europeia” (CANDIDO, 2012a, p. 61) do século XVIII.

O fato é que **O sertanejo**, livro de 1875, é uma das grandes mostras de resistência e de fidelidade dadas por José de Alencar ao seu projeto literário romântico. E dizemos isso porque, ainda segundo Almeida (1999), desde o final dos anos 1860 “os princípios estéticos e ideológicos que estão na base do Romantismo

começam a experimentar sério desgaste, sofrendo ataques oriundos dos mais diversos quadrantes” (p. 79). Tais ataques seriam resultado de novas ideias, princípios e valores artísticos que passam a se impor com força definitiva a partir da década de setenta. Sobre essa onda intelectual que já encontrava terreno fértil por aqui, escreve Afrânio Coutinho:

O espírito do tempo, agitado por poderosa geração intelectual, caracterizou-se, a partir de então, pelo predomínio das ideias de materialismo, cientificismo, laicização, anticlericalismo. Procedeu-se a uma vasta revisão de valores e postulados, que colocou em primeiro plano o pensamento “moderno”: as doutrinas positivistas de Comte e Littré, o biologismo de Darwin, o evolucionismo de Spencer, o determinismo de Taine, a concepção historiográfica de Buckle, o monismo de Kant, Schopenhauer, Haeckel. (COUTINHO, 1968, p. 19 *apud* ALMEIDA, 1999, p. 80.)

O real-naturalismo, que configura a tendência estética definitiva desses valores, será melhor verificado aqui no Brasil somente nos anos 1880. No entanto, uma década antes, tais linhas de pensamento agitavam o meio intelectual dos espaços acadêmicos, entre as paredes das faculdades brasileiras de Direito e de Medicina. Segundo Antonio Candido (2010), o núcleo inicial desse processo foi a cidade do Recife, seguida de Fortaleza e do Rio de Janeiro, onde se desenvolveu “um agudo espírito crítico, aplicado em analisar de maneira moderna a sociedade, a política, a cultura do Brasil” (p. 63), inspirado no Positivismo de Comte e nas muitas modalidades do Evolucionismo, sendo a de Spencer a de maior voga por aqui.

Entre setembro e outubro de 1871, será como simpatizante desse movimento que Franklin Távora⁴³ publicará oito cartas dedicadas a demolir o romance **O gaúcho**, saído, como vimos, um ano antes, em 1870. Esses textos, assinados sob pseudônimo, tinham como remetente Semprônio (Távora) e era endereçadas a Cincinato (José Feliciano de Castilho). As principais críticas que o escritor fará a José de Alencar dizem respeito à falta de contato deste com a região Sul: para Távora, a investigação direta da realidade é o primeiro requisito para a produção literária. Faltando-lhe a precisão representacional que só uma pesquisa de campo

⁴³ João Franklin da Silveira Távora nasceu na cidade de Baturité, Ceará, a 13 de janeiro de 1842 e morreu no Rio de Janeiro, a 18 de agosto de 1888. Advogado, político, jornalista e escritor, deixou livros de conto, teatro, crítica e romance, sendo lembrado hoje como o autor de **O cabeloira** e do seu interessante prefácio.

possibilita, o romance não passaria de obra de mera fantasia, literatura de gabinete que privilegia a imaginação em detrimento da observação. “Por que não foi ao Rio Grande do Sul, antes de haver escrito o seu **Gaúcho?**” é a pergunta que Távora faz a Alencar numa das cartas, e conclui: “a literatura é uma religião, e tem direito de merecer tais sacrifícios de seus sinceros cultores.”⁴⁴

Se essas cartas de Távora significam um combate a um tipo de literatura inspirada na inventividade, o escritor tentará caminho diverso em sua produção ficcional. Em tempo, devemos observar que os textos crítico-teóricos do escritor apontam para um tipo de concepção literária já há muito ultrapassada, segundo a qual a verossimilhança da obra estaria condicionada à sua capacidade de espelhar o mundo empírico, positivo e documental. Em vez de atentar para a coerência e a conformação da realidade interna ao texto, Távora considera verossímil o romance que corresponde, com estrita adequação, à verdade factual e histórica. Comentando esse aspecto no escritor, Candido notará que

o que lhe faltou foi justamente o poder alencariano de construir o ambiente e os personagens com mais elementos do que a fidelidade – que em literatura consiste, sobretudo, na coerência entre personagens e ambiente, não entre autor e ambiente, como pensava. (2013, p. 619.)

Como um escritor romântico, que não deixa de ser, Franklin Távora importa na qualidade de “início do caminho que leva do pleno domínio da imaginação romântica à observação cientificista dos naturalistas” (ALMEIDA, 1999, p. 85), resumindo, com seus textos, a crise de uma estética que tinha em Alencar o principal representante na prosa, e por isso o mais atacado.

Para além das cartas, em 1876, Távora publica **O Cabeleira**, no qual inclui um prefácio que muito nos interessa por ser considerado o primeiro manifesto regionalista da literatura brasileira. Sob a forma de uma missiva, o autor escreverá um texto cuja importância não pode ser desconsiderada pelo que apresenta de indecisão⁴⁵ (ou mesmo contradição) estética e ideológica. Como traz o prefácio, o romance ambientado em Pernambuco seria o início de uma série de composições

⁴⁴ Franklin Távora (1872, p. 15), em **Cartas a Cincinato**: estudos críticos de Semprônio sobre **O Gaúcho e Iracema**.

⁴⁵ “Referindo-se à natureza, ora adota uma atitude panteísta, de nítida extração romântica, perfeitamente afinada com a de Alencar e dos primeiros românticos, ora expressa uma crença do progresso material e técnico como agente modificador e dinamizador do meio natural, reflexo do clima ideológico da geração que despontava então.” (ALMEIDA, 1999, p. 91.)

literárias (para não chamar de estudos históricos) que mais tarde alcançariam as regiões do Pará e do Amazonas, do Ceará e de todo o Norte-Nordeste⁴⁶. Sua intenção era “mostrar aos que não a conhecem, ou por falso juízo a desprezam, a rica mina das tradições e crônicas das nossas províncias setentrionais.” (TÁVORA, 2002, p. 10.)

Após pintar a região amazônica como um lugar paradisíaco, que se desenhava “risonha, azulada, esplêndida”, e em seguida imaginá-la tomada por cidades e fábricas que lhe enchessem “os ares com seu fumo [...] e ruído das suas máquinas” (2002, p. 10), Távora volta ao seu romance e à província pernambucana para afirmar que somente a crítica local pode julgar o sucesso do seu projeto. Dividindo, como de costume, o Brasil em Norte e Sul, ele dissertará:

As letras têm, como a política, um certo caráter geográfico; mais no Norte, porém, do que no Sul abundam os elementos para a formação de uma literatura propriamente brasileira, filha da terra.
A razão é óbvia: o Norte ainda não foi invadido como está sendo o Sul de dia em dia pelo estrangeiro. (TÁVORA, 2002, p. 13.)

É ainda um romântico quem escreve, alguém que preza pela feição primitiva e pura dos espaços, dos costumes e das pessoas. Lamentando não haver nos escritores nordestinos o cuidado de produzir uma literatura voltada à história, às tradições e à poesia popular da região, Távora inbui-se da tarefa de compor uma bibliografia que a tome por assunto. Tendo o Nordeste perdido sua relevância como centro político brasileiro, experimentada à época do domínio da economia açucareira, um movimento artístico e intelectual regional compensaria a região, colocando-a novamente em destaque no cenário nacional. No entanto, como principal impedimento do sucesso dessa empreitada, está o comentário unísono das deficiências de Távora como ficcionista. A propósito, o próprio romancista, decerto consciente da sua falta de pendor literário, volta-se, nos últimos trabalhos, “diretamente para a história, sem renunciar porém à posição regionalista que sempre defendeu” (ALMEIDA, 1999, p. 97). Para Candido (2012a),

A obra ficcional de Távora perdeu o interesse com o tempo. A sua narrativa raramente chega a prender e a escrita é banal; mas historicamente o seu significado foi grande, pois ele pode ser considerado o fundador do

⁴⁶ Somam-se a **O Cabeleira** os romances **O matuto** (1878), **Lourenço** (1881) e **Um casamento no arrabalde** (2ª. edição, 1881).

regionalismo do Nordeste, um dos veios mais ricos e duradouros da nossa literatura de ficção. (p.73.)

No mesmo sentido, Heron de Alencar (1986) registrará que

A má qualidade dos romances de Franklin Távora fez com que a sua obra permanecesse assunto quase inexplorado pela crítica moderna, seja pela natural falta de estímulo de um escritor assim caracterizado, seja pela dificuldade de leitura de obras hoje quase inacessíveis, por falta de novas edições e extrema raridade das antigas. (p. 275-276.)

Ao optar pelo romance histórico, pondo em prática a preocupação documental e de observação que tanto cobrou de José de Alencar, Franklin Távora terá falhada a sua tentativa de incorporar o material levantado à composição ficcional, e, como resultado, seu texto não vence nem como História nem como Literatura. Voltando ao prefácio de **O Cabeleira**, que parece ser mesmo o centro das atenções da nossa historiografia, uma vez que o romance em si é falho e pouco interessante, veremos no pré-texto ser defendida a ideia de que, sendo duas regiões diferentes, o Norte e o Sul do Brasil deveriam ter literaturas igualmente diversas:

Proclamo uma verdade irrecusável. Norte e Sul são irmãos, mas são dois. Cada um há de ter uma literatura sua, porque o gênio de um não se confunde com o do outro. Cada um tem suas aspirações, seus interesses, e há de ter, se já não tem, sua política. (TÁVORA, 2002, p. 14-15.)

Se **O sertanejo**, de Alencar, trazia como subtítulo a informação “Romance brasileiro”, **O Cabeleira**, ao contrário, trará no mesmo lugar a expressão “Literatura do Norte”, posição que ia de encontro ao empenho unificador do Romantismo brasileiro, seccionando a arte nacional. Como representante e proclamador desse regionalismo nortista, Távora foi em busca de um profundo conhecimento histórico da região, registrando com fidelidade e “senso ecológico muito vivo[s] os aspectos da sua paisagem.” (CANDIDO, 2012a, p. 74). Interessado no contraste entre as sociedades urbana e rural, e aqui podemos metonimicamente compreender a divisão Sul e Norte, o escritor verá o Nordeste brasileiro como uma área mantenedora das tradições brasileiras, onde estariam preservados os costumes, a cultura e os tipos genuinamente brasileiros. Nesse ponto, muitos estudiosos⁴⁷ viram

⁴⁷ Ver Almeida (1999, p. 94-95); Candido (2012a, p. 74) e (2013, p. 617); e Castello (2004, p. 248).

uma antecipação do que Gilberto Freyre escreverá nos anos 1920 e 1930, embora sob embasada perspectiva antropológica e sociológica.

O destaque do Nordeste na geografia, na economia e na cultura, constituído desde a infância do Brasil, conferiu à região uma autonomia desencadeadora de um grande entusiasmo regionalista, cuja principal representação política foi, no século XIX, a Confederação do Equador, um movimento revolucionário com fins separatistas. Sem sucesso nessa investida republicana, o Nordeste perseguirá sua proeminência nas produções das ciências e das artes, sendo a literatura e a oratória o terreno preferencial para aquela “região velha e ilustre exprimir a sua consciência e dar estilo à sua cultura intelectual, que antecedeu e por muito tempo superou a do resto do país.” (CANDIDO, 2013, p. 614.)

Franklin Távora, seguindo essa tendência, estabelecerá o regionalismo como programa e critério estético. Ainda segundo Candido (2013, p. 615), a proposta do escritor está fundamentada em três elementos que atravessariam o século e seriam ainda a base do regionalismo literário nordestino de 30, a ver: o senso da terra, ou seja, a paisagem como fator condicionante da vida de toda a região; o patriotismo regional, advindo do sentimento de orgulho histórico da vitória contra os holandeses, das rebeliões nativistas e da organização açucareira patriarcal; e, por último, a já comentada reivindicação da superioridade do Nordeste sobre as demais regiões, sendo a mais brasileira delas, já que ali “abundam os elementos para a formação de uma literatura propriamente brasileira, filha da terra.” (TÁVORA, 2002, p. 13.)

Por tudo isso, Franklin Távora tem sua importância na historiografia nacional na pessoa de fundador de uma das correntes mais poderosas e prolíficas do nosso romance: o regionalismo literário. Todavia não seja grande escritor, e seu valor esteja antes no projeto do que na realização, sua maior virtude foi “sentir a importância literária de um levantamento regional; sentir como a ficção é beneficiada pelo contato de uma realidade concretamente demarcada no espaço e no tempo” (CANDIDO, 2013, p. 616). Faltou-lhe, contudo, uma vocação à fantasia e à imaginação, fatores que abundavam em Alencar, mas por ele veementemente negados, sem dúvida imprescindíveis no preenchimento das lacunas de um texto ficcional.

Não sendo o livro de Távora um exemplo bem-sucedido, caberá a **Inocência** o mérito de principal romance regionalista do período crepuscular do Romantismo brasileiro. Vindo a público em 1872, quatro anos antes de **O Cabeleira** e três antes de **O sertanejo**, o romance de Visconde de Taunay⁴⁸ “reflete muito mais do que este[s] as novas tendências que começam a se firmar nos anos 70.” (ALMEIDA, 1999, p. 98).

Se, como vimos, a ficção de Alencar chega a tomar elementos da realidade sertaneja cearense, mas o faz sem grandes cuidados em relação à fidelidade documental, dando ares e maior vazão à imaginação; e a produção literária de Távora descamba para a História, conferindo ao romance uma feição de crônica, fiel ao registro dos sucessos, costumes e tipos nordestinos, podemos entender **Inocência** como uma espécie de síntese antecipadora dos dois modelos anteriores. Chegando a conclusão semelhante, Almeida (1999) observará que “com Taunay, conquanto a idealização romântica permaneça, a preocupação de fidelidade ao dado observável torna-se manifesta, especialmente no tocante à paisagem e ao ambiente social em que se desenrola a ação.” (p. 99.)

A trama de **Inocência** se desenvolve no cerrado do Centro-Oeste brasileiro, região por onde Taunay passou durante a Guerra do Paraguai, na posição de engenheiro militar. O romance resume bem sua capacidade de criar sob uma visão simultaneamente documental e particular, sendo notável a “habilidade com que descreve a paisagem e os costumes do sertão remoto, quadro no qual soube contar com singeleza a tocante paixão que envolve a protagonista.” (CANDIDO, 2012a, p. 72). Viajando sempre de lápis na mão, registrando as cenas e paisagens em seus desenhos, donde se destacava um traço elementar, mas plácido e atento à realidade, como julga Candido (2013), Taunay ainda e mais a fundo se dedicará à música, predominando nele a sensibilidade musical. Tais inclinações se farão perceber nas descrições do sertão, pois que “também o ouvido elaborava as impressões da paisagem.” (p. 622.)

Sem jamais prescindir de uma composição fiel da paisagem, dos indivíduos e dos fatos, Taunay terá a seu favor “as qualidades de notável paisagista, em que o

⁴⁸ Visconde Alfredo d’Escragnoille Taunay nasceu no Rio de Janeiro, em 1843, e faleceu na mesma cidade, em 1899. Formou-se em Letras, cursou a Escola Militar e foi combatente na Guerra do Paraguai. Da sua experiência militar, escreveu **A retirada da Laguna**, que conta um dos mais famosos episódios daquele conflito histórico. Em 1872, publica **Inocência**, obra das mais expressivas que o regionalismo romântico produziu.

realismo da descrição da natureza cede lugar à beleza dos quadros compostos.” (CASTELLO, 2004, p. 242). À falta da transfiguração da ambiência, advinda de uma visão idealizada da natureza, **Inocência** representará o cerrado na forma de cenário e moldura da ação romanesca, preferindo retratá-lo não como um campo visual exaltado, que secunda a grandeza do herói, mas com “sensibilidade e exatidão” (ALMEIDA, 1999, p. 102). Vejamos um exemplo de descrição da natureza no romance, em que se faz notar o apelo visual do traço, correto e quase sóbrio, sobretudo quando consideramos o conjunto de obras contemporâneo ao livro:

Ora, é a perspectiva dos cerrados⁴⁹, não desses cerrados de arbustos raquíticos, enfezados e retorcidos de São Paulo e Minas Gerais, mas de garbosas e elevadas árvores que, se bem não tomem todo o corpo de que são capazes à beira das águas correntes ou regadas pela linfa dos córregos, contudo ensombram com folhuda rama o terreno que lhes fica em derredor, e mostram na casca lisa a força da seiva que as alimenta; ora são campos a perder de vista, cobertos de macega alta e alourada, ou de viridente e mimosa grama, toda salpicada de silvestres flores; ora sucessões de luxuriantes capões, tão regulares e simétricos em sua disposição que surpreendem e embelezam os olhos; ora, enfim, charneças meio apauladas, meio secas, onde nasce o altivo buriti e o gravatá entrança o seu tapume espinhoso. (TAUNAY, 2011, p. 20.)

Nesse trecho, extraído do 1º. capítulo do romance, intitulado “O sertão e o sertanejo”, a flora e a geografia do cerrado são apresentadas no que têm de singular, pondo de lado qualquer comparação que o leitor possa fazer ao que já viu em São Paulo ou em Minas Gerais. Taunay pinta, com isso, um quadro que se pode chamar exótico, uma vez que a região do Centro-Oeste figurava um dos maiores ermos do Brasil no século XIX. Com semelhante descrição, presente já nas primeiras páginas do livro, o autor “deseja apenas introduzir-nos no meio rural do cerrado, onde vai se passar a história” (ALMEIDA, 1999, p. 105), visto que a exposição do painel encerra em si, a princípio, um valor informativo, mais tarde estabelecendo maior relação com a ação dramática da trama.

Será também na linguagem que veremos **Inocência** destacar seu regionalismo, havendo no romance um cuidadoso e regular emprego de palavras e expressões locais, decerto coletadas pelo autor nas suas andanças. Não chega a ser o caso de se comparar ao radicalismo e à apropriação linguística que a literatura brasileira verá mais tarde no Romance de 30, em especial entre os autores do

⁴⁹ “CERRADOS florestas de arbustos de três a quatro pés de altura mais ou menos, mui chegados uns aos outros.” (TAUNAY, 2011, p. 20.)

Nordeste; até mesmo porque o vocabulário regional, aqui, ainda é registrado sob certa hesitação, destacado do resto do texto em itálico ou devidamente grifado, prejudicando a incorporação e comprometendo a naturalidade dos elementos locais no escrito. Tal atitude parece apontar para uma divisão entre a linguagem do escritor e a das suas criaturas, salientando o resguardo da língua vernácula sobre as demais variações.

Ademais, elaboradas pelo próprio Taunay, há no romance numerosas notas de rodapé para comentar e definir os termos e expressões roceiras em destaque, muitos dos quais, inclusive, já hoje completamente absorvidos pela linguagem urbana culta. A título de exemplo, no discurso direto “– Assim é *bem melhor*, respondeu Cirino.” (TAUNAY, 2011, p. 57, grifo do autor), a estrutura em itálico, inteiramente corriqueira hoje em dia, é acompanhada pela seguinte nota: “BEM MELHOR, locução muito usual no interior.” (TAUNAY, 2011, p. 57.)

É possível que, a alguns leitores, essas notas possam dar ao romance um aspecto de pesquisa linguística e até mesmo etnológica, porquanto se refiram, também, aos hábitos e aos tipos da região. Para Almeida (1999), entretanto, “as notas explicativas [...] contribuem para a eficácia estética da narrativa na medida em que a aliviam de muito comentário inútil [...] que Taunay poderia ter-se visto tentado a incorporar ao texto” (p. 123), conferindo harmonia e equilíbrio ao romance.

Antes de concluirmos, devemos dizer que, anos mais tarde, o próprio autor, imbuído de um evidente sentimento de orgulho, não medirá palavras para qualificar seu romance, num balanço que faz da sua obra em texto memorialístico. Em 1893, é assim que Taunay se posiciona sobre **Inocência**:

No meu pensar bem leal, talvez ingênuo, por isso mesmo e de bastante imodéstia, este romance é a base da verdadeira ‘literatura brasileira’.

O estilo suficientemente cuidado e de boa feição vernácula preenche bem o fim, revestindo do prestígio da frase descrições perfeitamente verdadeiras em que procurei reproduzir, com exatidão, impressões recolhidas em pleno sertão.

É livro honesto e sincero, e estou que as gerações futuras não hão de tê-lo em conta somenos. (TAUNAY, 2004, p. 227 *apud* PAULA, 2017, p. 136.)

Ainda nas **Memórias**, Taunay expressa sua ambição de que também **A retirada da Laguna**, narrativa histórica de um dos mais famosos episódios da Guerra do Paraguai, chegasse à posteridade. Olhando hoje, o escritor parecia estar certo, principalmente no que diz respeito à posição de **Inocência** dentro do quadro

em análise. Esse romance, muito mais do que um idílio ambientado em cenário rural, representa um dos melhores frutos do Romantismo brasileiro dos anos 1870, quando a estética convivia com novas tendências científicas e filosóficas que mais tarde formariam um movimento literário diverso. Talvez por, como poucos, saber dosar as convergências de um período de indefinição, o livro de Taunay foi bem-sucedido, vencendo onde os outros não lograram êxito. Encerra, de forma surpreendente, aspectos da modernidade, como lembra Almeida (2009, p. 124), sem por isso abrir mão da imaginação e da capacidade criativa tão caras aos seus melhores contemporâneos.

3.2 A FICÇÃO REGIONALISTA SOB OS INFLUXOS DA ESTÉTICA REAL-NATURALISTA: DOS ANOS 1890 AOS ANOS 1920

Se os anos 1870 foram um período de indefinição estética, marcado pelos derradeiros suspiros do Romantismo e pela penetração de novas tendências de pensamento, como vimos, a década seguinte representará a fixação, na arte, de um espírito moderno caracterizado pelo cientificismo positivista, evolucionista e anticlerical. Já em 1881, serão publicados, aqui no Brasil, dois livros capitais desse novo espírito: **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, de Machado de Assis, e **O mulato**, de Aluísio Azevedo. Romances muito diferentes entre si, são normalmente reunidos sob a rubrica geral de obras do Real-Naturalismo, o que nos leva a refletir sobre a chegada e a implantação dessas propostas artísticas no nosso passado literário. No caso específico de Machado de Assis, saliente-se, a forma ficcional que marcará o segundo momento de sua obra será inspirada, como registra Eduardo França (2008, p. 121), em escritores continuadores da sátira menipeia, a exemplo de Sterne, Fielding, Swift e outros. “Dentre algumas das principais características herdadas por Machado dessa tradição, constam o gosto pela paródia e a atenção privilegiada à cultura clássica.” (FRANÇA, 2008, p. 121.)

Originados na França, o Realismo e o Naturalismo “constituem movimentos estética e cronologicamente distintos, em que pese o muito que possuem em comum.” (ALMEIDA, 1999, p. 125). Se o primeiro tem, como ponto pacífico, o romance **Madame Bovary** (1856), de Gustave Flaubert, por certidão de nascimento, o segundo terá suas bases instituídas no ensaio-manifesto “O romance

experimental”, de Émile Zola, texto de 1880 que assinala a inclinação do movimento ao engajamento científico, o empirismo materialista e o determinismo causal.

No Brasil, país à margem do centro de irradiação europeu, “a assimilação tardia das duas tendências fez com que chegassem aqui sob uma forma compósita” (ALMEIDA, 1999, p. 125), em que o programa flaubertiano de uma literatura objetiva e impessoal se combinou à radicalização científica de Zola. Além desses dois grandes expoentes franceses, também exerceu influência sobre nossa literatura finissecular o nome de Eça de Queirós, que a essa altura já havia publicado dois romances definidores do Realismo em Portugal: **O crime do Padre Amaro** (1875) e **O primo Basílio** (1878).

Enquanto escolas artísticas substancialmente citadinas, o Realismo e o Naturalismo se deterão sobre um organismo social marcado pelo estágio avançado de urbanização dos grandes centros europeus da segunda metade do século XIX, fruto da dominação industrial e dos avanços tecnológicos e científicos. No Brasil, um país até então agrário e rural, o paulatino fortalecimento do comércio e da indústria começa a dar forma a uma burguesia urbana e “mesmo a um incipiente proletariado” (ALMEIDA, 1999, p. 126). Como, muitas vezes, a literatura está onde está a economia, da década de 1880 até meados 1890 a ficção nacional produzida sob influência desses movimentos literários será majoritariamente urbana. Fato que pode ser verificado no conjunto de obras dos autores do período, desde os mais ortodoxamente vinculados à linhagem de Zola (Aluísio Azevedo, Inglês de Souza, Adolfo Caminha e Júlio Ribeiro), conforme agrupa Almeida (1999), até os que se acham “numa posição algo à parte no concerto literário da época – Machado de Assis e Raul Pompeia.” (p. 127.)

Tendo o Rio de Janeiro como cenário predileto, uma vez que a cidade figurava, à época, como o núcleo urbano mais desenvolvido e também o centro político e intelectual do país, o Real-Naturalismo não deixará de virar seus olhos a algumas províncias distantes, vide os casos de **O mulato**, cuja história se passa na capital do Maranhão, e **A normalista**, que se desenvolve em Fortaleza. Seriam esses romances regionalistas? A resposta que damos é “não”, conquanto não seja assim tão simples justificá-la. Tomemos como fundamento um conceito elaborado por Afrânio Coutinho (2004a), baseado nos escritos de George Stewart:

Num sentido largo, toda obra de arte é regional quando tem por pano de fundo alguma região ou parece germinar intimamente desse fundo. Neste sentido, um romance pode ser localizado numa cidade e tratar de problema universal, de sorte que a localização é incidental. Mais estritamente, para ser regional uma obra de arte não somente tem que ser localizada numa região, senão também deve retirar sua substância real desse local. Essa substância decorre, primeiramente, do fundo natural – clima, topografia, flora, fauna, etc. – como elementos que afetam a vida humana na região; em segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra. Esse último é o sentido do regionalismo autêntico. (COUTINHO, 2004a, p. 235.)

Diante de semelhante definição, e considerando os dois romances em apreço, torna-se inviável a rotulação dessas obras como regionalistas, em virtude de os centros urbanos, mesmo os de menor destaque, configurarem sítios alvos da influência cosmopolita, tendendo a apresentar uma padronização de hábitos, tipos e problemas. Além do mais, como muito bem observa Almeida (1999) – em estudo reiteradamente aqui citado pela profunda colaboração que dá ao tema –, se pusermos em comparação “entre si obras como **O mulato** e **A normalista** podemos constatar que, embora transcorram em províncias diversas e abordem temas também diversos, não são fundamentalmente distintas entre si.” (p. 128). Em contrapartida, um caso de regionalismo urbano chegaremos a observar, um pouco mais à frente, em Jorge Amado, cujos “romances da Bahia” abordam questões típicas da capital Salvador.

Não significando obras relevantes ao nosso percurso, os romances urbanos dos anos 1880 ficarão ao largo desta discussão. Por essa razão, precisamos avançar até a década seguinte para verificar o desenvolvimento da novelística regionalista. Segundo Lúcia Miguel Pereira, o porquê da alteração do foco de interesse, que deixa a cidade e passa a se instalar sobre o campo, estaria nos “desejos de ar puro, de sol, de horizontes livres” (PEREIRA, 1952 in PAIVA, 1952, p. 13), resposta dos escritores ao seu cansaço em relação aos problemas da burguesia e dos mais pobres no espaço abafado da cidade. Reconhecendo-a imprecisa, Almeida (1999) contestará a tese de Pereira, protestando que não será o esgotamento do ambiente opressivo composto pelo romance naturalista o responsável por essa retirada, mas, sim, “o peso crescente da própria vida urbana sobre o indivíduo que provoca o anseio de evasão campesina.” (p. 129-130.)

Ainda que a passos lentos, a modernização urbana chega ao meio rural, impulsionada pela implantação de linhas de transporte e de comunicação. Com isso,

as expressões culturais “invioladas” e “puras”, resultado do isolamento geográfico, passam a ser ameaçadas pelo contato com o desenvolvimento. Diante de semelhante quadro, caberia à produção regionalista a missão de resgatar e preservar a essência e o patrimônio desses povos. Ademais, outro fato histórico colabora para esse sentido de alerta: o risco de apagamento dos hábitos e dos tipos rurais com a crescente chegada de imigrantes europeus, muitos dos quais se dirigindo ao trabalho no campo, em substituição à mão-de-obra escrava após a extinção do regime escravista, em 1888. Ainda segundo Lucia Miguel Pereira (1952), “a influência de imigrantes estrangeiros, muito maior depois da extinção do trabalho servil, ameaçava modificar e descaracterizar a vida campestre” (p.13), o que acentuava a sedução literária desse espaço.

Sendo muitos os fatores externos que atuaram na germinação do regionalismo dos anos 1890, motivações não apenas de nível local, mas também nacional, podemos reconhecer como uma constante na literatura do período “a influência do Realismo-Naturalismo, gerando nítida preocupação documental, não apenas no tocante ao meio físico e social, como à própria realidade linguística.” (ALMEIDA, 1999, p. 131). Preocupação linguística que, como já chegamos a mostrar, em não poucos casos tende a um registro dialetal inarmônico e esteticamente desfavorável.

Considerando a ampla bibliografia de produções regionalistas no recorte em questão, nossa atenção se voltará a dois casos da estética no romance e às suas mais expressivas manifestações no conto. Como exemplares do primeiro gênero, comentaremos **Dona Guidinha do Poço**, de Manuel de Oliveira Paiva, e **Luzia-Homem**, de Domingos Olímpio; as narrativas curtas, por seu turno, serão representadas pela pena de Simões Lopes Neto, Alcides Maya, Valdomiro Silveira, Coelho Neto e Monteiro Lobato, cuja produção anotaremos com ressentida superficialidade.

Não há como precisar quando **Dona Guidinha do Poço** foi escrito. Morrendo o seu autor em 1892 e tendo alguns dos seus capítulos divulgados na **Revista Brasileira** em 1897, o romance só será publicado de forma integral em volume no ano de 1952. Independente do atraso, há quem o considere “a primeira obra significativa do regionalismo na fase realista.” (ALMEIDA, 1999, p. 131). Verdade

que, como chegamos a comentar no capítulo anterior, essa posição poderia ser contestada por **A fome**, de Rodolfo Teófilo, saído em 1890. Tendo a primazia, esta não passaria do critério cronológico, se muito relacionada, ainda, ao tratamento amplo e desenvolvido que o livro dá ao tema da seca, tão caro à literatura porvindoura. Enquanto realização literária, no entanto, não haveria por que colocar **A fome** à frente de **Dona Guidinha**, considerando que o texto de Teófilo, dito mais uma vez, agora nas palavras de Almeida (1999), “constitui uma mistura indigesta de tendência cientificista do Naturalismo – levada aos últimos excessos, inclusive a uma morbidez grotesca – com a pior herança do melodrama folhetinesco do Romantismo.” (p. 132.)

O romance de Oliveira Paiva⁵⁰ conta a história de Margarida Reginaldo de Oliveira Barros, Guida ou Guidinha por apelido, dona de cinco fazendas e muitos gados e escravos. Herdeira rica e pouco feminina para os padrões, pois “nadava de braça como os homens” e seu “pai tinha desgosto de que ela não fosse macho”, era, no entanto, “muitíssimo do seu sexo [...] e muito fêmea”, (PAIVA, 2004, p. 16). Casase com o Major Joaquim Damião de Barros, homem dezesseis anos mais velho, sem charme, de origem pobre e fraco de caráter. Não tendo o matrimônio lhe garantido filhos, embora muito os desejasse, Dona Guidinha era um ser ressentido, rude e autoritário. Nem por isso menos rebelde e sentimental, aos trinta e cinco anos se apaixonará pelo sobrinho do marido, um jovem atraente que buscará refúgio na casa do tio, após cometer crime de assassinato em outro estado. Desse adultério veremos resultar a ruína da protagonista: desconfiado do relacionamento entre o sobrinho e a mulher, o Major decide entregar o rapaz à polícia. Num ato de vingança, a fazendeira dá a um dos seus caboclos um punhal de prata que fora do seu pai, dizendo-lhe: “Dê cabo de mim ou dele: um de nós dois deve desaparecer!”, ao que o homem responde: “Suas ordens serão cumpridas, Seá Dona Guidinha!” (PAIVA, 2004, p. 154). Descoberto o crime, irá para a cadeia como presa mandatária, mantendo sua postura altaneira até a última página do livro.

De funda extração histórica, **Dona Guidinha do Poço** é um romance inspirado num crime passional, premeditado por Maria Francisca de Paula Lessa,

⁵⁰ Manuel de Oliveira Paiva nasceu em Fortaleza, Ceará, a 2 de julho de 1861 e morreu na mesma cidade, a 29 de setembro de 1892. Escritor de uma única obra publicada em vida, o folhetim **A afilhada**, entrará na historiografia literária somente em 1952, quando se publicou, pela primeira vez, o romance **Dona Guidinha do Poço**, por iniciativa da estudiosa Lúcia Miguel Pereira, que descobriu seus originais.

cúmplice da morte do seu marido, o coronel Abreu, no ano de 1853. Esse episódio, dado numa fazenda de Quixeramobim, sertão do Ceará, foi alcançado por Oliveira Paiva nas leituras que fez dos documentos do cartório local, num período em que se instalara no interior do Estado, à procura de melhores climas para a sua debilitada saúde pulmonar. “Inspirando-se num caso verdadeiro, o romancista assumia uma atitude própria dos naturalistas” (PINTO, 2004, p. 5), embora demonstrasse, diferentemente de Franklin Távora, uma incontestável habilidade de ficcionista. De acordo com Lúcia Miguel Pereira, quem arrancou do esquecimento literário a figura de Oliveira Paiva, tendo sido a estudiosa a responsável pela edição do livro em 1952, o escritor “logrou o equilíbrio, raro em obras regionalistas, entre a reconstituição do ambiente e o relevo dos tipos” (PEREIRA, 1988, p. 196-197), evitando o carregado tom pitoresco da natureza e o traço caricato dos personagens.

Em termos gerais, podemos identificar duas linhas no romance, de forma alguma díspares e o mais das vezes orgânicas: a primeira delas é marcada pelo desenvolvimento amoroso adúltero, que mais tarde resultará num delito premeditado. Concordamos com Pereira (1988) ao anotar que, neste ponto, o livro “nada possui de original”, visto que “paixão e crime figuram em muitas histórias banais” (p. 196), embora a historiadora reconheça a capacidade demonstrada por Paiva de construir uma narrativa intensa a partir de um tema primário. A segunda linha, e aqui reside o teor regionalista do livro, se forma a partir da fixação de detalhes da realidade cotidiana sertaneja: “a miséria dos retirantes, a secura agressiva da paisagem, a fartura da fazenda no inverno, as festas tradicionais – vaquejada, desafios, rezas, danças.” (TEIXEIRA, 2004, p. 4). Falamos do desenvolvimento orgânico dessas duas linhas, e, se ele não se mostra feliz em todos os momentos, é porque há mesmo passagens em que o detalhe descritivo desapega-se da intriga, numa predominância do tom documental sobre o ficcional.

No que diz respeito à representação do ambiente natural, vemos esse elemento muito bem correlacionado ao tempo, à ação e às personagens do romance, o que garante a já comentada interação entre a realidade sociocultural do sertão e a trama. Talvez o maior mérito do romance, ao lado do positivo trabalho com a linguagem, que comentaremos a seguir, esteja na elaboração de uma “paisagem funcional”, como muito bem resume Flávio Loureiro Chaves (1967) no ensaio “Para a crítica de Manoel de Oliveira Paiva”. Vejamos o que diz o estudioso:

Vimos que em **Dona Guidinha do Poço**, embora importe sobremaneira o cenário (já pela própria implicação regionalista da obra), trata-se de uma paisagem funcional. Isto é: a paisagem coloca-se em função das personagens, tornando-se conotação externa de seu movimento interior. Ao mesmo tempo, só existe literariamente na medida em que o movimento interior a complementa, com ela se integra numa unidade bipolar, e, assim, justifica sua presença na obra para além do mero localismo. (CHAVES, 1967, p. 106.)

Essa afinidade e interdependência entre ambiente e personagem aponta para um domínio narrativo raro entre obras regionalistas de fundo histórico e documental. O Sertão, aqui, não é incorporado como um espaço meramente exótico e problemático, mas dotado de uma atitude esteticamente utilitária, relacionando-se com os seres e as ações na construção da intriga. No romance, a comunhão entre o homem e o meio natural em que vive encerra uma ligação telúrica muito diversa do determinismo antropológico defendido pelos naturalistas mais radicais: surpreende, nele, o “dinamismo entre a paisagem exterior e a paisagem interior” (CHAVES, 1967, p. 104), o que lhe dá a importância de procedimento criativo.

No tocante à linguagem, Almeida (1999) não hesita ao afirmar que, ao lado do Simões Lopes Neto d'**Os contos gauchescos**, Oliveira Paiva representa um dos “momentos mais altos a que atingiu a prosa regionalista anterior ao Modernismo.” (p. 159). A saída encontrada pelo autor de **Dona Guidinha** diverge um tanto das soluções problemáticas que dominaram a ficção do período, casos que chegamos a comentar e outros que abordaremos adiante. Evitando ao máximo acentuar a disparidade entre a linguagem do narrador e as variantes dialetais das criaturas, Oliveira Paiva abrirá mão do rigor vernacular, que antes afastava aquelas duas entidades, e deixará “que sua linguagem se contamine livremente pelo falar ou, mais propriamente, por toda a realidade regional: nas palavras, expressões, torneios sintáticos, imagens etc...” (ALMEIDA, 1999, p. 162). No início do capítulo 1 do “Livro segundo”, encontramos uma passagem que reflete o que estamos falando:

A velha Corumba, com a sua pele engelhada e limpa de lavadeira, levantou os braços e arriou a trouxa de roupa em cima da mesa, na sala de jantar.

– Sinhazinha, tá qui a roupa.

Soprava de satisfação e assentava os magros quadris em um banco, enquanto a Senhora não vinha.

Ife! Era muito melhor quando estavam na vila! O rio lá era espriado e pelo caminho não se andava aos trancos e barrancos como ali na fazenda, e mó de que lá a roupa corava melhor. Diabo de caminho desgraçado! gente chega i aos boléus. Tomara que os senhores fossem para a vila no mês de São João.

– Não irão, não, Seá Dona Anginha?

Esta, que acabava de enrolar as Horas Marianas na sua capa de couro, dando um nó na respectiva correia, virou-se para a velha escrava com os quatro vidros que entolhavam os bugalinhos dos seus setenta e tantos anos a luzirem entre as pestanas sapiranguentas:

– É só o que vocês querem! É a fonção de ir pra vila, mó de viverem lá de folia com as suas pareceras!

– E depois então, minha rica branca? A gente também não há de pricurá suas melhoria? Só branco é que é fi de Deus? Depois Vosmicê era intê mais a fovô dos nego, o qual não é agora. Óie que Vosmicê tá ficando pos nego. (PAIVA, 2004, p. 55.)

Nesse trecho, podemos ver reunidos os pontos que antecipamos e mais outros. No primeiro parágrafo, a voz narrativa introduz a personagem, entregando suas ações em cena e algumas características físicas ligadas ao trabalho. Vale notar, já aqui, a presença do verbo “arriou” no discurso do narrador, o que marca uma apropriação da linguagem local, conquanto tímida. A seguir, o breve discurso direto da personagem apela para detalhes de prosódia que se pretendem típicos da região: “tá qui”. Um pouco adiante, será na extensão do quarto parágrafo, todo feito em discurso indireto livre, que vemos o melhor das soluções linguísticas do romance. A observação íntima da escrava, à maneira de desabafo, é apresentada de forma espontânea e viva, com o narrador lançando mão, ou, antes, dando-lhe as mãos, numa redação o mais possível homogênea. Fundindo, de maneira engenhosa, a sua linguagem às especificidades fonéticas e lexicais do “pensamento-fala” da personagem, o narrador confere a ela uma certa dignidade, pelo respeito e controle de tais marcas de caracterização. Marcas essas abundantes nos discursos diretos seguintes, sobretudo na última fala, que traduz o mais alto grau de ruptura em relação à língua padrão, preocupado que parece o autor em “registrar o número grande de deturpações fonéticas, sintáticas e lexicais próprias da fala popular da região.” (ALMEIDA, 1999, p. 164.)

Pelo que discutimos, e em comparação aos romances que revisamos até aqui, **Dona Guidinha do Poço** significa um adequado exemplar de obra regionalista, mormente na assimilação narrativa-ficcional que faz da linguagem e do ambiente sertanejo, contribuindo para o enriquecimento dessa tradição romanesca. Também importante para a evolução do gênero, ainda que literariamente inferior, é **Luzia-Homem**, de Domingos Olímpio⁵¹, publicado em 1903. E dizemos literariamente

⁵¹ Domingos Olímpio Braga Cavalcanti nasceu na cidade de Sobral, Ceará, a 18 de setembro de 1850, e faleceu no Rio de Janeiro, a 6 de outubro de 1906. Não sendo autor de obra vasta, publicou artigos, contos e crônicas, não reunidos em livros, em jornais do Ceará, Pará e Rio de Janeiro.

inferior porque, neste caso, o romance surge como fruto de um Naturalismo conservador e limitado, cujo auge se deu cerca de duas décadas antes. Até mesmo **Dona Guidinha**, cronologicamente mais próximo à efervescência da estética, soube dosar a pílula e dar um tratamento estético funcional ao ambiente natural e às conjunturas socioculturais.

Em resumo, o destaque de **Luzia-Homem**, assegurado ao longo do tempo pela historiografia literária, está em ser “o exemplo mais significativo do romance regionalista dentro dos parâmetros estéticos do Naturalismo” (ALMEIDA, 1999, p.177). Tendo por tema o drama da seca, a ação do romance se desenvolverá no município de Sobral, igualmente situado no estado do Ceará. Ainda como o autor de **Dona Guidinha**, Domingos Olímpio partirá de um fato histórico para a composição da obra: suas experiências na grande seca de 1877.

De maneira semelhante ao que observamos na ficção de Franklin Távora, **Luzia-Homem** apresenta, como afirma Lúcia Miguel Pereira (1988), um “desnível entre a concepção e a execução, na grandeza daquela, na fraqueza desta” (p. 202). Configura o principal empecilho da execução a limitação verbal do autor, voltada sua linguagem ao jargão naturalista e a uma postura retórica empolada. “Escritor sem grande poder verbal, ataviado demais, sem verdadeiro domínio das palavras, que não se ajustam ao tema, e são muitas vezes arrevesadas, outras impróprias” (PEREIRA, 1888, p. 201), Olímpio não logra um texto adequado às suas pretensões regionalistas, resistindo à incorporação da fala local ao discurso narrativo, razão do sucesso ou do fracasso de obras que ao menos tentaram renovar a expressão estilística do romance brasileiro.

Não é que o regionalismo, na obra, não exista. Ele está no ter o autor colocado em cena retirantes, na influência determinante da natureza sobre as personagens, na seca enquanto problema específico de uma região, constituindo o elemento central da trama, além da atenção aos hábitos e às criaturas locais. Infortunadamente conservador e pouco inventivo, Domingos Olímpio não soube aproveitar esses elementos na criação linguística do romance, fato que se mostra ainda mais visível nos experimentos de narração em discurso indireto livre. Muito

Conhecido pelo seu romance **Luzia-Homem** (1903), Domingos Olímpio também escreveu peças de teatro e estudos históricos e políticos.

diferente do que vimos realizar Oliveira Paiva, é assim que o narrador de **Luzia-Homem** transcreve as reflexões da personagem-título:

– Se lhe fosse dado – pensava ela – casar como aquelas ditosas moças, realizando o supremo anelo da mãe doente; se o seu amor fosse como o daquelas mães, matronas beneméritas, sorrindo aos filhos vigorosos, abençoado por Deus, experimentaria o inefável júbilo de sentir-se mulher, humanizada, completa e fecunda. Não temeria que os seus filhos definhasse; defendê-los-ia contra as moléstias traiçoeiras e as intempéries, inimigas das criaturas tenras, as flores e as crianças. Dos seus seios de Pomona correria perene manancial de vida, que as pequeninas bocas rosadas sorveriam sôfregas. E as suas entranhas virginais latejavam em alvoroço. Havia dentro dela a insurreição dos germes da vida sofreados e um clamor de instintos, entoando o hino de glória à maternidade vitoriosa. (OLÍMPIO, 1973, p. 228.)

Essa tentativa de uma composição em estilo indireto livre se mostra frustrada desde as marcas de pontuação. Usando o travessão para demarcar o início do discurso, o narrador nem assim dá liberdade expressiva à personagem. Conhecemos Luzia como um ser masculinizado, de corpo forte e rijo, dado ao trabalho braçal e às durezas da lida, mas nem por isso menos sensível, solitário e reflexivo. Mulher de natureza taciturna, esse tipo de discurso calharia como produtiva estratégia na construção da personagem, mas é preciso estar atento a um registro linguístico ajustado ao seu perfil. E é aí que o autor perde a mão. Se útil na exposição de uma Luzia que a exterioridade física não mostra, alguém que ansiava pela maternidade, que trazia dentro de si um desejo de amar e de criar, a passagem o faz por meio de uma elaboração artificial, nem de longe compatível com o domínio verbal da personagem. Também comentando esse aspecto, Almeida (1999) escreverá que reflexões como essa parecem partir antes do autor do que da própria criatura: “a linguagem, ao invés de conferir uma maior concretude e intensidade à criação ficcional, torna-se um obstáculo incômodo entre o leitor e a heroína” (p.180), o que, na nossa opinião, muito compromete a verdade e o potencial do romance.

A título de conclusão, vejamos uma passagem de carregado tom naturalista. Nela, mais uma vez, o narrador esboça um retrato íntimo da personagem, fazendo-o por meio de um discurso repleto de lugares-comuns da estética. Vejamos:

Sentia-se incapaz de amar; carecia-lhe a fraqueza sublime, essa languidez atributiva da função da mulher no amor, a passividade pudica, ou aviltante da fêmea submissa ao macho, forte e dominador, irresistível, como aprendera na intuitiva lição da natureza; essa comovente timidez de novilha ante a investida brutal do touro lascivo, sem prévios afagos sedutores, sem

carícias de beijos correspondidos, como nos idílios das rolas mimosas. Não; não fora destinada à submissão. Dera-lhe Deus músculos possantes para resistir, fechara-lhe o coração para dominar, amando como os animais fortes: procurar o amor e conquistá-lo; saciar-se sem implorar, como onça faminta caindo sobre a presa, estrangulando-a, devorando-a. [...]
 Não; não fora feita para amar. Seu destino era penar no trabalho; por isso, fora marcada com estigma varonil: por isso, a voz do povo, que é o eco da de Deus, lhe chamava Luzia-Homem. (OLÍMPIO, 1973, p. 99.)

Comparação ao comportamento sexual animal, soberania de um destino natural e incontornável, influência unilateral do meio sobre o indivíduo, enfim, uma série de clichês do Naturalismo na caracterização física e ética dos seres. Surpreende, a despeito da falta de capacidade de superação estética e estilística do autor, a sobrevivência de Luzia como uma criatura autêntica dentro do romance. Reconhecendo nela um raro relevo, Lúcia Miguel Pereira (1988) escreverá que Olímpio consegue alteá-la “entre mofinos exemplares humanos, como a personificação da força da natureza.” (p. 204). De fato, essa personagem vinga como uma curiosa alma feminina encerrada num corpo masculino, uma criatura intermediária entre os sexos, insubmissa e forte, mas não menos sensível e profunda.

Os deslizos de realização linguística que o romance sem dúvida apresenta, e aí estão os maiores senões percebidos pela crítica, não desmerecem a obra a ponto de desconsiderarmos a força da presença da personagem-título; mulher de tal modo forte que sustenta a obra e assegura ao seu autor um lugar específico na nossa literatura: o de “constituir mais um elo importante na formação de uma consciência regionalista na ficção nordestina.” (ALMEIDA, 1999, p. 187.)

Comentados os dois romances, devemos lembrar que o período que vai dos anos 1890 ao início do Modernismo, em 1922, sobretudo no que diz respeito à produção ficcional em prosa, é marcado por um *boom* de obras regionalistas. Mas com um detalhe interessante: qualquer levantamento dessa bibliografia irá surpreender-se com o destaque quantitativo do conto, num verdadeiro apogeu de um gênero que vinha aos poucos crescendo em importância no conjunto literário da virada do século. Se bem observarmos, o conto assume um papel marginal durante o Romantismo aqui no Brasil, com os autores de prosa de ficção empenhados quase que totalmente na escrita de romances. Será no período estético seguinte, o

Realismo, que as narrativas curtas ganharão impulso, muito graças à pena de Machado de Assis, que elevou o gênero a um padrão perseguido até hoje pelos seus melhores cultores. Tratando do escritor no competente ensaio “Evolução do conto”, o crítico Herman Lima escreve que “quer pela temática, quer pela técnica, quer pelo estilo, ninguém, na verdade, compreendeu melhor o gênero, desde as suas primeiras produções” (2004, p. 47), quando, ainda movido pelos moldes românticos, publica as coletâneas **Contos fluminenses** (1870) e **Histórias da meia-noite** (1873), mais tarde assumindo um domínio definitivo nos textos que encela em **Papéis avulsos** (1882).

Não sendo Machado de Assis um regionalista, veremos a fisionomia dessa tendência literária se formar a partir da produção de escritores que foram somente ou predominantemente contistas, caso de Simões Lopes Neto, Alcides Maya, Valdomiro Silveira e Monteiro Lobato (tratando, aqui, da sua literatura “adulta”). Além desses nomes, mencionaremos o estilo empregado por Coelho Neto em suas narrativas curtas, separado dos demais por ser escritor que priorizou o romance. Tentando encontrar uma razão para o fenômeno da supremacia do conto nesse período, Almeida (1999) escreverá:

Certos críticos vinculam o fenômeno à natureza mesma do projeto regionalista, marcado então fortemente pela preocupação documental, herdada do Realismo-Naturalismo. Na fixação de flagrantes de costumes, de tipos regionais, de modismos linguísticos, o conto, breve e sintético por natureza, estaria melhor ajustado. À literatura regionalista dessa época interessa menos o desenvolvimento e análise de complexos problemas sociais ou psicológicos – campo do romance – do que captar aspectos peculiares do meio local, capazes de seduzir o leitor pelo que encerram de pitoresco e até de excêntrico. Por causa disso, grande parte dessa literatura perde-se em um localismo redutor que diminui grandemente seu alcance. (p. 176.)

Temos aí desenvolvida uma interessante resposta que explica a influência das motivações artísticas sobre a forma adotada. De fato, os contos desse recorte histórico, entusiasmados com uma concepção realista e naturalista, realizarão fotografias preenchidas com o que de mais típico e curioso as áreas distantes podem oferecer ao leitor urbano. Estando a maioria das narrativas dentro dessas limitações, grande parte do que lemos são histórias repetitivas, marcadas por acontecimentos envoltos em lendas, às vezes num flerte com o misticismo, causos típicos locais, vividos por personagens o mais das vezes caricatas, normalmente vaqueiros e tropeiros de linguagem dialetal. Alguns escritores, no entanto, vão além

e criam obras de valor mais elevado, superando o mero localismo especulativo; feito de Simões Lopes Neto, cujos contos regionalistas significam os artigos mais felizes do gênero nesse período. Na introdução a uma coletânea de contos regionalistas que organiza, Luiz Gonzaga Marchezan adverte que

Observaremos, na trajetória do conto regionalista, o embate implícito entre a fala rústica das personagens e a fala urbana, polida, dos seus enunciadores; o choque, a oposição entre a oralidade (na expressão da singularidade dialetal) e a escrita refletida (na expressão do código comum). O autor regionalista tenderá a representar a vida rural de um ponto de vista retórico, sem a consciência do outro, sem delimitar a sua voz, uma voz plural, não individual, construída socialmente. (2009, p. XVII.)

É o que podemos constatar ao analisar o caso gaúcho, uma vez que o Rio Grande do Sul deu relevo e intensa colaboração ao gênero, predominando o regionalismo naquelas letras. Em estudo fundamental dessa produção, Lígia Chiappini Morais Leite (1978) analisa comparativamente nove livros de escritores do Estado, obras publicadas entre as décadas de 1910 e 1920, sendo as de Simões Lopes Neto e de Alcides Maya as mais antigas. Pela posição dianteira, esses dois assumirão propostas literárias muito distintas para os escritores futuros: Lopes Neto representará o modelo a ser seguido; enquanto Maya, o modelo a superar⁵².

Mas o resultado final é o já mencionado “mais do mesmo”, pois a existência de uma estrutura comum entre esses contos faz com que pareçam um grande álbum de gravuras ou de instantâneos repetitivos, entediantes e de extrema semelhança, com um ou outro detalhe diferenciador. “Repetem-se os títulos, os subtítulos e os nomes de personagens” (LEITE, 1978, p. 35), sendo recorrentes os assuntos e os tipos humanos fixados. “Em mais de cento e cinquenta textos, levantam-se no máximo uns quinze assuntos diferentes e uns quinze tipos de personagens. Grande é, portanto, o índice de repetição” (p. 35), escreve a estudiosa, ao constatar o óbvio⁵³.

Ainda aqui, percebemos a insistência de uma literatura voltada às oposições “cidade-campo” e “presente-passado”, dominante desde o período do Romantismo. O que, em certa medida, explica a insistência numa temática comum, a maioria dos textos enredados na representação de uma época de um homem rural livre e

⁵² (LEITE, 1978, p. 20.)

⁵³ “A constatação do óbvio” é o título do segundo capítulo da tese de Leite, intitulada **Regionalismo e Modernismo** e publicada em livro pela coleção “Ensaaios”, número 52, da Editora Ática.

primitivo, em oposição à modernidade “degradante, do gaúcho civilizado, amolecido, num Rio Grande transformado.” (LEITE, 1978, p. 37).

Sobre a produção contística de Alcides Maya⁵⁴, o modelo de escritor a ser superado, nota-se em seus textos longas digressões descritivas da natureza, da flora e da fauna local, momento em que o narrador aproveita para expor todo o seu vocabulário pomposo. Leite (1978) nota nessa tendência do escritor “um tributo ao estilo *belle époque*, muito em voga no seu tempo” (p. 42), sob nítido prejuízo do andamento narrativo, que se vê estagnado por descrições que pouco se relacionam aos fatos da trama. Um exemplo pode ser facilmente encontrado no conto “Estaqueado”⁵⁵, do livro **Tapera** (1911), basta procurar o maior parágrafo de todo o texto, que, pelas suas próprias dimensões, não caberia aqui citá-lo.

De expressão marcada pelo preciosismo linguístico, Alcides Maya dará voz às suas criaturas em discursos diretos vacilantes entre a linguagem cuidada do narrador e a caricata das personagens. No conto “Alma bárbara”, do mesmo livro, um velho fala: “ – Eh! pr’a o campo! outra vida! Se enxergasses, com essa preguiça, eu te pagava uma sova da laço que ias direitinho pr’a o serviço. Tão hi os tento... O cravadô tá à espera... Que nada! É Fumá, e fumá, papo p’ra riba...” (MAYA *apud* LEITE, 1978, p. 121). É notável, nesse discurso, um desnível entre a sua primeira e segunda metade, como uma colagem de dois enunciados distintos. Uma expressão correta nas concordâncias gramaticais, a princípio, dará lugar a uma grafia abruptamente alterada, na tentativa de inserir erros de pronúncia que muitas vezes nem existem.

Como mais um elemento recorrente da “estrutura comum” que chegamos a apontar, o narrador que Leite (1978) verá repetir-se em quase todos os contos que analisa será o do tipo onisciente, quer neutro ou intruso. A preferência por esse foco narrativo distanciado se adequa ao propósito literário de compor imagens, numa visão exterior preocupada “em mostrar o *acontecido* e o *exemplar*, dividida entre a *ação* e o *pitoresco* que a envolve, entre a *arte* e a *moral*.” (p. 117). Sem chegar muito perto daqueles indivíduos e da própria região ficcionalizada, o narrador

⁵⁴ Alcides Castilho Maya foi um jornalista, político, contista, romancista e ensaísta nascido em São Gabriel, no Rio Grande do Sul, a 15 de setembro de 1878, e falecido na cidade do Rio de Janeiro, a 2 de outubro de 1944. Na sua obra regionalista, inserem-se o romance **Ruínas vivas** (1910) e os livros de contos **Tapera** (1911) e **Alma bárbara** (1922).

⁵⁵ Conto presente na já mencionada coletânea organizada por Luiz Gonzaga Marchezan: **O conto regionalista**: do romantismo ao pré-modernismo.

demarca seu vernáculo e prefere um enfoque superficial, mas suficiente para relevar certas especificidades locais, postas em contraste com o universo citadino. Seu propósito parece mesmo produzir um texto agradável ao sentimento de superioridade do homem urbano culto e de refinado gosto europeu. Mais uma vez tratando da linguagem desse narrador, Leite (1978) dissertará que:

Essa ruptura entre o narrador, com sua linguagem cuidada, e a fala dos personagens, cheia de erros e arcaísmos, marca, portanto, no discurso, a alienação do intelectual que faz da pobreza e da ignorância do homem do campo um verdadeiro cenário exótico, paisagem a ser exibida para turistas. (p. 118.)

E temos aqui uma oportunidade de melhor inserir o nome de Simões Lopes Neto⁵⁶, frequentemente apontado como a principal exceção dessa regra. Ao lermos os seus **Contos Gauchescos**, surpreendemo-nos com um narrador que foge à onisciência, dominando o conjunto de narrativas um ponto de vista particular. Percebendo que melhor do que falar do homem rústico é dar-lhe voz, o escritor passa a palavra⁵⁷ a um nativo da região, que conduzirá a história. Ainda segundo Leite (1978), no seu estudo sobre o regionalismo gaúcho, o autor, com esse livro, subverte e moderniza largamente “um gênero de ficção, fugindo à tendência normal desse gênero que é cair na subliteratura” (p. 243), logrando-o em razão das conquistas técnicas e do enfoque interno à diegese. Realista, mas não ortodoxo o bastante para deixar de transgredir a estética, Lopes Neto segue a tradição narrativa oitocentista marcada pela relação de causalidade, pela progressão temporal linear e pela integridade dos personagens, mas o faz “através de uma perspectiva subjetiva e interna ao real examinado.” (LEITE, 1978, p. 243.). Vejamos o trecho inicial do conto “O anjo da vitória”:

⁵⁶ João Simões Lopes Neto foi um escritor e empresário gaúcho, nascido em Pelotas, a 9 de março de 1865. Será colaborando na imprensa que Lopes Neto dará forma à sua obra contística de fundo apelo regionalista, em jornais como **Correio Mercantil** e **A Opinião Pública**. Como resultado da reunião desses textos, teremos os volumes **Contos Gauchescos** (1912) e **Lendas do Sul** (1913), principais obras do escritor que falecerá também em Pelotas, a 14 de junho de 1916.

⁵⁷ O escritor e professor Luís Augusto Fischer, na introdução que faz da edição dos **Contos gauchescos** por nós usada, escreve que, “antes de compor sua obra, Simões Lopes Neto conviveu com ela. Sendo filho de proprietários rurais abastados, passou a infância numa estância. Mais do que isso: adulto, resolveu prestar atenção à fala dos homens simples que via cotidianamente.” (2000, p. 14). Tal traço biográfico ajuda a explicar o bom resultado alcançado pelo escritor no que diz respeito às escolhas linguísticas e de foco narrativo.

— Foi depois da batalha de Ituzaingó, no passo do Rosário, pra lá de São Gabriel, do outro lado do banhado de Inhatium. Vancê não sabe o que é inhatium?

É mosquito: bem posto nome!

Banhado de Inhatium... Virge' Nossa Senhora!... mosquito, aí, fumaceia, no ar!

Eu era gurizote: teria, o muito, uns dez anos; e andava na companhia do meu padrinho, que era capitão, para carregar os peçuelos e os avios do chimarrão.

As cousas da peleia não sei, porque era menino e não guardava as conversas dos grandes; o que eu queria era haraganear; mas, se bem me lembro, o meu padrinho dizia que nós estávamos mal-acampados, e estransilhados, pensando culatrear o inimigo, mas que este é que nos estava nos garrões; não havia bombeiros nem ordem, que o exército vinha num berzabum, e que o general que mandava tudo, que era um tal Barbacena, não passava de um presilha, que por andar um dia a cavalo já tinha que tomar banhos de salmoura e esfregar as assaduras com sebo... (LOPES NETO, 2000, p. 132-133.)

Como falamos, o foco narrativo, aqui, é homodiegético, marcado pela presença de verbos e de pronomes de primeira pessoa, mas, principalmente, pela posição do narrador como integrante da história. Essa opção por um ângulo de visão subjetivo vai de encontro ao domínio das certezas do narrador-padrão realista. Pretensamente humano e limitado, o locutor da história entrega um relato individual dos fatos, balizado pela sua interpretação e circunscrito ao alcance da memória, que pode colocá-lo em situação de dúvida: “As cousas da peleia não sei, porque era menino e não guardava as conversas dos grandes [...]” e “[...] mas, se bem me lembro [...]” são trechos que servem de exemplo de uma certa relativização da verdade. Esses avanços no gênero levaram Leite (1978) a ver Simões Lopes Neto como um escritor moderno antes do Modernismo:

Incorporando a fala popular e fazendo uma utilização assimiladora do folclore gaúcho, Simões Lopes Neto é um dos precursores do Modernismo Brasileiro, do Nacionalismo Crítico que Mário de Andrade propunha e, de forma mais remota, daquilo que Antonio Candido chamou de Super-Regionalismo, embora, é claro, existam distâncias muito grandes, entre a sua obra e a de Guimarães Rosa, como nem poderia deixar de ser. (p. 242.)

Não vamos comentar o salto dado pela estudiosa nessa passagem, indo do Modernismo à Guimarães Rosa, sem antes observar a maturidade crítica instituída pelo regionalismo de “segunda fase” (1930-1945); mas parece-nos ajustada essa percepção moderna da obra de Lopes Neto, especialmente no que tange a certas transgressões que sua obra apresenta em relação à narrativa tradicional. Se, para as vanguardas e o Modernismo estabelecido, o modo de ver o mundo é mais

importante do que a discussão da realidade, a alteração proposta pelo escritor, que troca o foco narrativo de terceira pessoa pelo de primeira, trazendo consigo o abandono do narrador culto, substituído por uma voz popular, é “um grande argumento para apontar a sua modernidade” (LEITE, 1978, p. 244), a despeito da manutenção, em seus contos, de todos aqueles recursos tradicionais da ficção realista que já elencamos, modelo caro até mesmo aos melhores autores do Romance de 30.

Saindo do terreno fértil gaúcho, encerramos nosso panorama do conto regionalista alinhavando sobre Valdomiro Silveira, Coelho Neto e Monteiro Lobato, conforme prometemos, num retroceder e avançar no tempo. Falar do primeiro implica também falar de Afonso Arinos, pois, de acordo com Pereira (1988, p. 192), os dois disputam o título de criador do regionalismo brasileiro. Valdomiro Silveira⁵⁸, na opinião de Herman Lima (2004), conquanto tenha composto contos de contextura simples e atraente, ingênuos até, próximos à anedota popular pelo que têm de ironia maliciosa, perde a mão no excesso de dialetismo fonético e vocabular, em redações “ininteligíveis sem a ajuda do numeroso vocabulário de que se acompanham obrigatoriamente, com prejuízo evidente da emoção e dos valores estéticos.” (p. 52). Fato que observamos nos contos reunidos em **Leréias** (histórias contadas por eles mesmos), cujas narrativas apresentam solução semelhante à encontrada pelo gaúcho Simões Lopes Neto, colocando como narrador das histórias o caipira paulista.

Já Afonso Arinos, por seu turno, foi um escritor de produção regionalista exígua, resumida a um romance-folhetim e a nove contos, conforme levantamento feito por Pereira (1988, p. 183), estando a maior parte desses textos presente no famoso volume **Pelo sertão** (1898), uma coletânea de histórias alinhadas à estética e à técnica realista, nas quais os tipos humanos, os hábitos e a paisagem do Sertão mineiro são representados com pretensa fidelidade e adequação ao real. Inserindo-se numa linhagem ficcional genericamente chamada de “sertanismo”, as narrativas do livro são resultado das experiências e do material coletado pelo escritor nas suas

⁵⁸ Valdomiro Silveira (Senhor Bom Jesus da Cachoeira-SP, 11 de novembro de 1873 – Santos-SP, 3 de junho de 1941) foi um escritor paulista que se dedicou a representar o caipira interiorano em livros como **Os caboclos** (1920), **Nas serras e nas furnas** (1931) e o póstumo **Leréias** (1945).

andanças pelo interior de Minas Gerais, seu estado natal. Dentre os temas e assuntos contemplados nos contos, destacam-se a beleza exótica da paisagem, a fidelidade e a coragem do homem sertanejo, o amor e o ódio nas relações amorosas, a mineração no interior do Estado, entre outros. No livro, é manifesta a influência de Coelho Neto, percebida já na narrativa que abre a coletânea, intitulada “Assombramento”, muito inspirada nas histórias sertanistas do escritor maranhense, textos que abordam a superstição popular, e também na última do volume, “Pedro Barqueiro”, a ele expressamente dedicada.

Chegamos a falar, ainda que muito brevemente, no capítulo anterior, de algumas marcas da literatura produzida por Coelho Neto⁵⁹. Seu nome, na verdade, sempre vem à tona quando o assunto é o regionalismo na ficção, mas como um exemplo típico de fracasso na construção estilística e de personagens. É que seus textos são marcados pela presença de dois registros que não se comunicam: o primeiro, muito elaborado, de um narrador que segue as normas gramaticais à maneira de um exímio prosador; o segundo, presente nos discursos diretos, destoa de tal forma do vernáculo que pensamos estar diante de uma outra língua, assinalado o tempo todo por inscrições fonéticas cujo propósito seria indicar uma pronúncia tipicamente local. Para Antônio Candido, no ensaio “A literatura e a formação do homem”, o regionalismo, neste caso, “perde o seu caráter de instrumento poderoso de transformação da língua e de revelação e autoconsciência do País para se tornar um fator de artificialidade na língua e de alienação no plano do conhecimento do País.” (CANDIDO, 1972 *apud* LEITE, 1978, p. 119.)

No conto “Mandovi”, da coletânea de narrativas sertanistas **Sertão** (1896), decerto a grande fonte de inspiração de Afonso Arinos, lemos a seguinte fala: “E, ocês pensa qu'a genti não tem mais qui faze sinão andá atrás du chêru di saia, cumu cachorru nu rastu di cutia. Aminhan, cedinhu, si Deus quizé, tô no Cabuçu vendu umas rez nova...” (COELHO NETO, 1912, p. 212). Esse discurso nos coloca diante da seguinte pergunta, a mesma que se fizera Aurélio Buarque de Hollanda (2007, p.

⁵⁹ Henrique Maximiano Coelho Neto (Caxias-MA, 21 de fevereiro de 1864 – Rio de Janeiro-RJ, 18 de novembro de 1934) foi um escritor que praticou todos os gêneros literários, deixando uma extensa obra que fez de si, por muitos anos, o homem mais lido do Brasil. Fundador da Cadeira 2 da Academia Brasileira de Letras, é hoje lembrado como representante de uma literatura elitista e acadêmica. Entre seus muitos romances, estão **A conquista** (1899), **Turbilhão** (1906) e **Rei negro** (1914). Em nosso comentário, deteremo-nos sobre o livro de contos **Sertão**, de 1896.

123) num estudo sobre o regionalismo⁶⁰: por acaso, pronunciaria o homem urbano as palavras “genti”, “qui”, “du”, “cachorru”, “rastu” e “vendu” de outra maneira? É certo que não, o que prova que essas descrições não têm nenhuma função fonética, apenas servem para aumentar a distância entre o narrador afetado e as criaturas “iletradas”.

E encerramos nosso passeio sobre a ficção regionalista de influência real-naturalista já perto do Modernismo, com Monteiro Lobato⁶¹, figura-síntese da resistência da arte acadêmica em relação às tendências de vanguarda. No julgamento entusiasmado de Herman Lima (2004), o Lobato contista é um mestre pelo que apresenta de “originalidade das suas criações, pelo imprevisto das imagens, pelo vigor do estilo caldeado numa língua de longo trato com os clássicos da mais pura fonte portuguesa, a que se mistura o saboroso linguajar do caboclo paulista.” (p. 53). Ponto de polêmica, a representação lobatiana do homem interiorano de São Paulo, nomeadamente da região do Vale do Paraíba, punirá o caipira como um ser incorrigivelmente paralisado, ocioso, síntese da preguiça, divididas que estão as suas personagens entre “as que sabem e as que não sabem o que querem” (MARCHEZAN, 2009, p. XXXIX), estas últimas completamente desinteressadas pelas coisas do mundo.

Perfil humano que será encarnado pelo Jeca, personagem do conto “Urupês”, de livro homônimo, publicado em 1918. Referindo-se aos atributos intelectuais do caipira, Lobato escreve: “O mobiliário cerebral do Jeca, à parte o suculento recheio de superstições, vale o do casebre.” (2014, p. 176) Inventariados os móveis e os pertences da moradia interiorana, postos em relação metafórica com a ideias do Jeca, o escritor arremata: “são as noções práticas da vida, que recebeu do pai e sem mudança transmitirá aos filhos.” (p. 176). A configuração desse tipo, símbolo do abandono do Estado, da miséria, do atraso econômico e da falta de saneamento nas áreas rurais, é realizada com a destreza de quem vivenciou e estudou as artes plásticas. Quando publicou **Urupês**, o escritor já era influente nos meios intelectuais

⁶⁰ “Linguagem e estilo de Simões Lopes Neto”, ensaio presente no livro **Linguagem e estilo de Machado de Assis, Eça de Queirós e Simões Lopes Neto**.

⁶¹ José Bento Renato Monteiro Lobato foi um escritor paulista nascido em Taubaté, a 18 de abril de 1882. Dentre as suas várias áreas de atuação, podemos destacar o trabalho como empresário do ramo editorial e da exploração petrolífera. Sua obra, dividida entre infantil e adulta, é hoje principalmente conhecida pelas publicações do primeiro conjunto (**Reinações de Narizinho** (1931), **Caçadas de Pedrinho** (1933), **O Picapau Amarelo** (1939) etc.). Neste capítulo, comentamos os contos regionalistas que compõem suas primeiras incursões na literatura, livros como **Urupês**, de 1918.

e jornalísticos paulistas como um crítico de arte; dito isso, será munido de tal código que Lobato colocará a pena à mão na composição da sua primeira obra. “Diante da maior parte dos contos que compõem o livro, mas lendo também narrativas posteriores, percebemos o quanto a experiência com as artes plásticas impregna sua escrita” (REZENDE, 2014, p. 15), como as histórias presentes nos volumes **Cidades mortas** (1919) e **Negrinha** (1920). Numa visão de conjunto, esses contos constituem a parte mais significativa da literatura regionalista voltada ao complexo cafeeiro paulista.

3.3 O REGIONALISMO NO ROMANCE DE 30 E A CONFIGURAÇÃO DO PROJETO LITERÁRIO DE RACHEL DE QUEIROZ

Avançamos alguns anos e chegamos à década de 1930, o período mais feliz da produção ficcional regionalista até então, verdadeira depuração das tendências passadas com que fizemos questão de nos ocupar, na tentativa de melhor compreendê-lo. Abordado no tópico anterior, o regionalismo produzido no recorte de 1890 a 1920 preferiu o conto como forma de composição literária, preferência justificada pela intenção comum de condensar e resumir os aspectos exteriores e os tipos humanos, em busca da criação de um retrato peculiar. Apresentando as personagens sob uma só face, “como expressões do seu meio” (PEREIRA, 1988, p. 177), e o ambiente rural no que tem de pitoresco e exótico, encampou uma proposta que, se mal sucedida na maioria dos contos que discutimos, seria definitivamente insustentável em narrativas longas. A partir de agora, ao contrário, veremos o conto dar lugar ao romance, e a razão disso precisa ser minimamente aventada antes de analisarmos as implicações e a gênese do movimento.

Detendo-se sobre a passagem do conto ao romance regional, Gilberto Mendonça Telles (1983), num resgate da hipótese do romancista Viana Moog, verá as razões da preferência pelo segundo gênero no fato de o homem nordestino lidar com problemas graves e complexos, que não atingem apenas uma localidade, mas toda a região. Problemas ambientais como a seca, por exemplo, implicam o descortinar e o debater de todo um quadro econômico e social; outros, como o banditismo, o cangaço e o fanatismo, abrem ainda mais o leque de discussão, adentrando em questões políticas e religiosas. “E a melhor forma de expressão

desse universo tinha que ser mesmo o romance, onde as situações e os meios conscientes ou inconscientes de denúncia encontravam o necessário espaço e desenvolvimento” (TELLES, 1983, p. 51.). O conto, dentro dos seus estreitos limites, pôde servir para a descoberta de cenas do interior brasileiro, pequenos flagrantes da vida rural, fixação de lendas locais, o registro pitoresco de uma linguagem dialetal, enfim, “a estrutura do conto se adequava exatamente à expressão da cor local.” (p. 51). No mais, vimos que a maior parte dessas narrativas curtas se passavam em paragens do Centro-Sul brasileiro, cabendo ao Nordeste, anos depois, a renovação do romance.

É como se a microvisão dos contistas cedesse lugar à macrovisão dos romancistas nordestinos, inspirados em temas e conteúdos como a seca, o cangaço, a decadência do patriarcalismo, a derrocada econômica dos engenhos de açúcar, a exploração do trabalho na zona do cacau etc. Assuntos que recebiam o devido tratamento literário “nas páginas dos romances que tornavam a encontrar a sua dupla função de documento estético e denunciador das estruturas injustas da sociedade.” (TELLES, 1983, p. 52.)

Em 1923, voltava ao Brasil, mais especificamente a Pernambuco, um recifense que acabara de defender, na Faculdade de Ciências Políticas, Jurídicas e Sociais da Universidade de Columbia, em Nova Iorque, a tese *Social life in Brazil in the middle of the 19th century*, cuja versão em língua portuguesa tem por título **Vida social no Brasil nos meados do século XIX**. O então *Master of Arts* em regresso à terra natal era Gilberto Freyre, que, uma vez aqui instalado, “enchia os olhos numa atitude quase infantil de quem busca a semente da essência. Uma busca frenética da identidade no tempo e no espaço.” (QUINTAS, 1996, p. 10)⁶². Será, portanto, lotado desse sentimento que o jovem colaborará, com as suas ideias de resgate das tradições, em dois eventos capitais para a sua inserção na cena intelectual do

⁶² Vale lembrar que, embora as principais iniciativas de Gilberto Freyre, após o retorno, sejam a organização do **Livro do Nordeste** e a criação do Centro Regionalista do Nordeste, que idealizará o Congresso, o sociólogo em formação já vinha colaborando com a imprensa pernambucana desde quando do seu período de estudos nos Estados Unidos. Assinando a coluna “Da outra América”, no **Diário de Pernambuco**, Freyre escrevia sobre uma variedade de assuntos locais, como a defesa do pirão e de jardins tropicais. Como parte do seu amadurecimento intelectual, o sociólogo receberá forte influência do antropólogo e mestre Franz Boas, que “o ensinou a distinguir raça e cultura, ideia fundamental para as futuras considerações sobre as relações entre as pessoas no Brasil.” (HÉLIO, 2020, p. 180.)

Recife: a edição de um número especial, comemorativo do centenário do jornal **Diário de Pernambuco**, cujo aniversário se deu no ano de 1925 e resultou numa coleção de artigos, reunidos em volume sob o título de **Livro do Nordeste**; e a organização do 1º. Congresso Regionalista do Nordeste, que teve lugar na capital pernambucana, entre 7 e 11 de fevereiro de 1926, sob iniciativa do Centro Regionalista do Nordeste, fundado em abril de 1924 e tendo Freyre por secretário-geral.

Tomaremos para discussão dois textos escritos pelo sociólogo por ocasião desses eventos: “Vida social no Nordeste: aspectos de um século de transição” e “O manifesto”. O primeiro, presente no **Livro do Nordeste**, compilado⁶³ que, “em vez de chamar a atenção para o centenário do periódico, preferia demarcar os limites de uma cultura regional” (DIMAS, 1996, p. 23), expressa o incômodo de Freyre em relação à cidade que encontrou ao voltar de sua viagem de formação. Realizando, em seu texto, um cotejo entre 1825 e 1925, o estudioso notará profundas alterações na organização social e nos costumes do Recife, provocadas, principalmente, pela mudança na base econômica canavieira e em todo o sistema por ela mantido. Opondo, desde os primeiros parágrafos, o ontem e o hoje da região, numa relação dicotômica que será a marca do seu projeto intelectual, presente desde os títulos de seus principais livros, denunciará a sobreposição do individual pelo coletivo, do artesanal pelo industrial na cidade moderna. As relações de trabalho e de produção despersonalizadas, a descontinuidade da esfera familiar e religiosa cujo núcleo era a casa-grande, a substituição dos engenhos de açúcar pela automação das usinas e a nova organização urbana em linha reta, de influência norte-americana, serão os principais pontos levantados por um cientista social saudosista e empenhado em recuperar um passado grandioso. “A tarefa era, portanto, a de restaurar um pedaço do país, cuja glória se esfumara com a mudança do nosso eixo econômico.” (DIMAS, 1996, p. 29.)

A certa altura de “Vida social no Nordeste”, Freyre escreve que “mesmo com as fundas alterações sofridas na sua ordem social e que o separam tanto do seu passado, continua o Nordeste a parte mais brasileira do Brasil; a mais característica.” (FREYRE, 1979, p. 90). Tal afirmação nos faz voltar a Franklin

⁶³ Além de “Vida social no Nordeste: aspectos de um século de transição”, o **Livro do Nordeste** traz ainda dois outros artigos de Freyre: “A pintura no Nordeste” e “A cultura da cana no Nordeste: aspectos do seu desenvolvimento histórico”.

Távora, que, nos anos 1870, no prefácio a **O Cabeleira**, revela sua intenção de instituir uma arte de raiz regional. Mais do que isso, o escritor romântico convocava a intelectualidade nordestina a fazer parte do seu projeto, num movimento de reação à vantagem do Sul no campo literário. Por tudo isso e pelo que comentamos anteriormente, esse texto introdutório ao romance constituiria o primeiro manifesto regionalista, incipiente, é claro, mas já dotado de um programa. Destarte, passagens como a que citamos nos levam a concluir que os ensaios de Freyre dos anos 1920, frutos dos movimentos e das manifestações regionalistas por ele encabeçados, retomam muitas das reflexões introduzidas por Távora, dando-lhe profundidade antropológica e social. Como percebe Almeida (1999), “até mesmo o ressentimento não está de todo ausente, se bem que se manifeste de modo mais oblíquo e disfarçado.” (p. 191). Obliquidade e desfaçatez que parecem, antes, apontar para a seriedade de um projeto político-cultural que surge à intelectualidade dos anos 1920 como um caminho para a defesa da diversidade regional, “e não um resgate extemporâneo dos valores regionalistas que alimentaram alguns dos românticos oitocentistas no campo da arte” (VIEIRA, 2013, p. 54), em que pese o tom passadista compartilhado por ambos.

Desde a sua volta ao Brasil, o jovem sociólogo vinha travando contato com nomes importantes de várias áreas do cenário intelectual pernambucano, além de colaborar em jornais com artigos que dão corpo a uma campanha de resgate dos valores e das tradições nordestinas. Os eventos e os respectivos textos que citamos são resultado desse programa. Em linhas gerais, a proposta de Freyre era acender no espírito dos nativos o repúdio a uma visão moderna incaracterística, marcada pela tendência à incorporação de modelos franceses, instalados a partir do século XIX, e americanos, esses mais recentes e assimilados às pressas. “Mais que um simples projeto estético, o seu era de uma abrangência decidida e declaradamente cultural, em que pese a má vontade da academia contemporânea.” (DIMAS, 1996, p. 31). Fala de Antonio Dimas muito adequada ao que encontramos em “O manifesto”, uma vez que o texto defende uma proposta de regionalismo que extrapola o campo das artes, ou, melhor dizendo, as artes nem são o ponto central de discussão da fala de Freyre no Congresso, preocupado que se mostra com as demais formas de expressão cultural.

O fato é que “O manifesto” retomará, numa demonstração de pensamento coerente, muito do que o sociólogo tratou nos três ensaios publicados um ano antes

no **Livro do Nordeste**. Colocando, mais uma vez, “o autocentrimento como forma de reabilitação e de recuperação cultural em momento de desfoque regional” (DIMAS, 1996, p. 39), Freyre se opunha ao movimento modernista Paulista, encabeçado por Mário de Andrade, para quem a questão regionalista não era prioridade, já que São Paulo, à época, se destacava como centro econômico do Brasil. Em sentido contrário, e seguro da primazia do seu Estado, o autor de **Pauliceia desvairada** estava muito mais preocupado em procurar a homogeneidade do país, desde a língua até as artes, passando pelo folclore. Prova disso encontramos no “1º. prefácio” que escreve ao seu romance **Macunaima** (1928), posterior, inclusive, a “O manifesto”, onde vemos que um dos seus interesses, na obra, foi desrespeitar, além da geografia, “a fauna e flora geográficas. Assim *desregionalizava* o mais possível a criação ao mesmo tempo que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea – um conceito étnico nacional e geográfico.” (ANDRADE, 2008, p. 220, grifo nosso). Proposta levada a cabo na rapsódia, sendo a “desgeografização”, ou unidade territorial, um dos elementos maravilhosos que se fazem notar no livro.

Concordando com a proposta de Almeida (1999), segundo a qual “nada favorece mais a compreensão do regionalismo nordestino dessa fase do que comparar suas proposições básicas àquelas que estão na raiz do Modernismo paulista” (p. 191), refletiremos sobre as causas que levaram esses movimentos quase contemporâneos a tomar posições tão diversas. Em primeiro lugar, devemos registrar que, via de regra, as propostas artísticas são uma resposta às implicações socioeconômicas e conjunturais. O caso desses dois “Modernismos”, se podemos chamar assim, não foge à norma. Começamos por um olhar sobre o Nordeste, em especial Pernambuco, e, em seguida, sobre o Sudeste, principalmente São Paulo, visto que esses estados foram o berço dos movimentos em questão.

Do início da colonização até o final do século XVII, o Nordeste foi a principal região do Brasil, polo econômico e político movido pelo cultivo da cana e exportação do açúcar. A região hoje compreendida como Zona da Mata era eminentemente canavieira, e em torno da lavoura se estabeleceu uma forma de colonização baseada na monocultura, no latifúndio, na exploração de mão-de-obra escrava e no patriarcalismo. Essa organização econômica, política e social, que deixou indelévels marcas na paisagem física e humana da região, será sintetizada por Gilberto Freyre,

na sua obra máxima, em duas configurações de moradias comuns à época: a casa-grande e a senzala:

A casa-grande, completada pela senzala, representa todo um sistema econômico, social, político: de produção (a monocultura latifundiária); de trabalho (a escravidão); de transporte (o carro de boi, o banguê, a rede, o cavalo); de religião (o catolicismo de família, com capelão subordinado ao pater famílias, culto dos mortos etc.); de vida sexual e de família (o patriarcalismo polígamo); de higiene do corpo e da casa (o “tigre”, a touceira de bananeira, o banho de rio, o banho de gamela, o banho de assento, o lava-pés); de política (o compadrismo). (FREYRE, 2006, p. 36.)

Estrutura que não se forma e cria raízes da noite para o dia, os quase duzentos anos de implantação e de soberania da empresa açucareira proporcionaram o desenvolvimento de uma rica tradição cultural, síntese das influências negra, indígena e europeia, na pessoa do colonizador português responsável e com direitos à terra. Tradição que se mostra desde o artesanato, a pintura e a literatura até as danças típicas, o folclore e a culinária. A riqueza gerada pelo açúcar não dizia respeito apenas ao organismo social fundado em seu entorno, mas também ao crescimento econômico local. Como resultado disso, “Olinda e (mais tarde) Recife, de um lado, e Salvador, do outro, assumem por muito tempo a posição de centros urbanos mais desenvolvidos do país.” (ALMEIDA, 1999, p. 192.)

Seguindo os ciclos da economia brasileira, sabemos que, no século XVIII, graças à descoberta de ouro e de pedras preciosas na região de Minas Gerais, a exploração mineral dará origem a um novo núcleo de desenvolvimento econômico e cultural, que se manterá firme até o século seguinte. Não que isso signifique o fim da cultura canavieira, que já vinha sofrendo com a concorrência antilhana, caracterizada pelo desenvolvimento de técnicas modernas de produção, mas o deslocamento de recursos financeiros e de mão-de-obra barata para o Centro-Sul muito colaborou para a sua decadência. No que diz respeito à produção literária,

é fato significativo que no campo da criação intelectual, enquanto nos séculos XVI e XVII as principais realizações surgem no Nordeste, com Bento Teixeira, Vieira, Gregório de Matos, Manuel Botelho de Oliveira, no século XVIII elas vão se verificar quase exclusivamente no centro-sul, tendo como cenário as novas cidades surgidas na zona de mineração – notadamente Vila Rica – e o Rio de Janeiro. A arte do Aleijadinho e de um Manuel da Costa Ataíde, bem como a poesia dos chamados árcades mineiros, constituem documentos eloquentes dessa mudança. (ALMEIDA, 1999, p. 192.)

O tiro de misericórdia dado contra a região virá com o paulatino processo de extinção da escravidão, desde o impedimento do tráfico negro, que impossibilitou a chegada de novos escravos, até a abolição definitiva, em 1888. Segundo Freyre, o Nordeste foi “a parte do Brasil onde mais fundo se fez sentir o golpe da abolição contra a economia particular e a ordem social, que nela se baseava: houve senhores de engenho que se arruinaram de todo.” (FREYRE, 1979, p. 90). Os engenhos de açúcar, dotados de instalações fabris de técnicas elementares, e em torno dos quais se organizava a sociedade rural, serão suplantados pelas usinas, que encarnam o progresso e a modernização da produção. Tal substituição, se positiva sob o viés econômico, apresentará efeitos sociais e culturais negativos. Explica-se: diferente do senhor de engenho e da estrutura patriarcal por ele representada, o usineiro é um elemento estranho, dissociado da terra, modelo de um sistema de produção capitalista impessoal e desligado das demais esferas. Sua chegada, portanto, calha como um catalizador da dissolução de um corpo social há muito desenvolvido e culturalmente rico. E o quadro natural, perdendo o tom de equilíbrio e de harmonia, verá elevarem-se “usinas, as arrivistas da paisagem fumando insolentemente charutos negros, enormes, ostentando letreiros de firmas comerciais das cidades.” (FREYRE, 1979, p. 75.)

E chegamos às circunstâncias que levaram Freyre a se engajar num movimento de resgate dessas tradições. Tendo a presença indesejável da usina como personificação de um progresso que apagaria o patrimônio cultural herdado dos tempos áureos da sociedade canavieira, os anos 1920 e 1930, no Nordeste, assistirão ao renascimento de manifestações de cunho regionalista, cujo propósito é soffrear a já visível descaracterização dos hábitos e do panorama local. Um presente pouco animador, como o percebido por Freyre após seu retorno ao Recife, conferirá ao seu trabalho e ao dos intelectuais patricios um forte apelo saudosista, presente desde os seus primeiros textos e mantido ao longo de toda a sua obra, que constitui, em conjunto “uma evocação nostálgica dos valores e costumes da velha sociedade patriarcal.” (ALMEIDA, 1999, p. 195). Como veremos mais adiante em “O manifesto”, o sociólogo pernambucano dá ao seu texto um verdadeiro tom de denúncia do apagamento de riquezas materiais e imateriais muito caras a ele, demonstrando, com isso, seu orgulho em relação à herança cultural nordestina e à estrutura socioeconômica que a proporcionou ao longo dos anos.

Tratando de São Paulo, a região paulista, ao contrário, foi por séculos pouco expressiva e de reduzida importância econômica no cenário nacional. A capitania de São Vicente, à época da colonização, não alcançou o destaque e o desenvolvimento da sua irmã ao norte, Pernambuco, centro da produção canavieira. Se bem explorada no que diz respeito à penetração bandeirante em direção ao interior, numa atividade de desbravamento de terras e de tráfico indígena, não havia riquezas na região além dos recursos humanos, faltando-lhe açúcar, metais preciosos ou outro produto de valor. No século XIX, a capital paulista era ainda uma cidade acanhada, provinciana, tendo como principal atração a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, instituição de ensino que compartilhava seu pioneirismo com a Faculdade de Direito do Recife, sendo ambas as mais antigas do país (1827). Salvo pelo prestígio do estabelecimento, que dava aos brasileiros uma opção mais próxima do que o deslocamento até Coimbra, e por onde passaram tantos nomes ilustres da literatura e da política, a posição de São Paulo ainda durante o período do Império foi modesta.

Diferente do que vimos em Pernambuco, onde o progresso econômico gerado pelo cultivo da cana-de-açúcar engendrou um sistema social revelador de fortes tradições culturais, “não se desenvolveu no planalto paulista nada de parecido à civilização rica e diferenciada que encontramos no recôncavo baiano ou na zona litorânea do Nordeste.” (ALMEIDA, 1999, p. 197). A situação de São Paulo só começa a mudar em fins do século XIX, com o avanço do café como novo produto-base da economia nacional. Abolida a escravidão, o Oeste paulista terá como mão-de-obra para a lavoura os imigrantes que chegavam em grande número de navios vindos da Europa, um pessoal simples que deixara suas origens em busca de melhores condições de vida aqui no Brasil. Em matéria de renovação econômica, esta virá da expansão industrial, que começa no entresséculos, impulsionada pelo dinheiro gerado pelo café, e ganha corpo nas primeiras décadas do século XX. Quando chegamos em 1920, a relevância da economia cafeeira e o crescimento industrial dão a São Paulo uma feição de cidade moderna, em franco progresso, com olhos voltados para o futuro.

Resumida a situação socioeconômica das duas cidades, melhor entendemos o completo contraste entre o quadro animador da capital paulista e o do Nordeste canavieiro em derrocada, o que justifica as “direções divergentes e até opostas que o movimento de renovação artístico-cultural toma no Recife e em São Paulo.”

(ALMEIDA, 1999, p. 198). Do lado do “Sul”, propostas tributárias das tendências de vanguarda que fervilhavam na Europa, fascinadas pela velocidade das máquinas, pelo progresso da engenharia; uma estética futurista, barulhenta como a cidade e a vida moderna, fã do automóvel, da fábrica, da civilização industrial. Do lado do “Nordeste”, em contrapartida, uma mobilização de resgate, de busca e de manutenção das tradições sob risco de desaparecimento, textos dirigidos à revalorização do passado canavieiro e do patrimônio cultural enraizado. Além dessa nítida discrepância de foco entre o presente e o passado, o urbano e o rural, esses “modernismos” terão por base textos-manifestos que centralizam a discussão em áreas diferentes da produção humana.

Falando primeiro do Modernismo paulista, este é fundamentado em prefácios e ensaios de enfoque majoritariamente estético-literário. Tomemos como exemplo os textos-manifestos mais influentes, “Prefácio interessantíssimo”, **A escrava que não é Isaura** e “Manifesto da poesia Pau-Brasil”, e veremos que seus autores, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, são poetas, escritores preocupados em renovar a linguagem literária, abordando temas caros à arte de vanguarda e vendo no nacionalismo um produtivo campo de exploração artística. Já no Nordeste, um sociólogo tomará a frente do projeto, “alguém que, tanto por formação quanto por tendência natural, tende a dirigir sua atenção para campos mais amplos, menos limitados pelo especificamente artístico.” (ALMEIDA, 1999, p. 200). Analisando os eventos que constam na certidão de nascimento desses movimentos, lembramos que a Semana de Arte Moderna, de 1922, reuniu um grupo de poetas, pintores, músicos e escultores, ou seja, foi, na verdade, um festival de arte com figuras dianteiras da cena paulista, financiado, não custa nada lembrar pelo muito que significa, por Paulo Prado, fazendeiro de café, mecenas, “empresário, escritor, ensaísta e colecionador de arte” (GONÇALVES, 2012, p. 28). Dito isso, o posicionamento cultural, aqui, fica restrito às manifestações artísticas, atitude em muito diferente da que encontramos no programa regionalista nordestino.

Tanto nos artigos publicados em 1925, presentes no **Livro do Nordeste**, quanto em “O manifesto”, texto, segundo o seu autor, lido durante o 1º. Congresso Regionalista do Nordeste, Gilberto Freyre deixa clara a preocupação com uma proposta cultural em sentido amplo, cabendo à arte (pintura, literatura, música etc.) mergulhar a colher na gamela de valores e de tradições locais, formados ao longo dos séculos. A renovação literária seria consequência do contato dos escritores com

uma riqueza cultural preservada: a linguagem coloquial, os costumes e os hábitos, o folclore; e não “produto de uma experimentação consciente com os meios de expressão” (ALMEIDA, 1999, p. 200), como vemos ser desenvolvido no projeto paulista de ensaio estético.

Buscando afirmar-se no cenário nacional, e ressentido pelo passado glorioso que tivera e que lhe proporcionou um copioso legado cultural, é compreensível que o Nordeste voltasse sua atenção para um outrora sob ameaça, a fim de ali encontrar o espólio que reúne os traços definidores da sua personalidade. E nenhum texto, nos anos 1920, melhor representou essa busca do que “O manifesto”, sem dúvida muito comentado e pouco lido. E dizemos isso porque é comum atribuírem a essa comunicação de Freyre no Congresso um debate literário que ela praticamente não traz, considerando que a argumentação, como já chegamos a delimitar, se concentra nos assuntos de moradia, arquitetura, urbanismo, culinária e doçaria, cabendo às manifestações poéticas poucas frases ou, quando muito, um curto parágrafo.

Iniciando a discussão com a defesa de que o regionalismo em pauta não pode ser confundido com separatismo ou bairrismo, uma vez que a divisão política do país em estados, estabelecida pela República, é que se mostraria arbitrária e pouco nos daria respeito, antes fomentando a desunião nacional, o conferencista intervirá a favor da ideia de que a cultura, a economia e os problemas devem ser administrados regionalmente, pois “de regiões é que o Brasil, sociologicamente, é feito, desde os seus primeiros dias.” (FREYRE, 1996, p. 50). E, nesse conjunto de regiões, Freyre não hesita ao afirmar a superioridade do Nordeste sobre as demais, numa passagem que bem poderia estar presente no prefácio de **O Cabeleira**, tão evidentes o tom apaixonado da redação e o purismo localista:

Talvez não haja região no Brasil que exceda o Nordeste em riqueza de tradições ilustres e em nitidez de caráter. Vários dos seus valores regionais tornaram-se nacionais depois de impostos aos outros brasileiros menos pela superioridade econômica que o açúcar deu ao Nordeste durante mais de um século do que pela sedução moral e pela fascinação estética dos mesmos valores. (FREYRE, 1996, p. 52.)

Exatamente em nome desses valores locais, enraizados na região Nordeste e introduzidos nas demais pelo que têm de interessantes e de sedutores, é que a intelectualidade nativa, os seus filhos, deve lutar. Como abandonar toda uma fonte

de tradições?, é a pergunta que Freyre se faz, se é ela beneficiadora e motivo de orgulho nacional. Tendo, portanto, o direito de se ver como uma região que deu contribuição sem par à cultura e à civilização brasileira, tornando-a autêntica e original, o Nordeste não teria outra saída senão afirmar pelas mais variadas manifestações humanas os valores ameaçados de desaparecimento. Ameaça que se mostra como principal estímulo à reação de resgate do passado e das práticas a ele ligadas, fortalecendo nos artistas uma consciência regional de resistência contra a decadência e a descaracterização.

Não nos alongaremos sobre “O manifesto”, devendo apenas registrar que o corpo do texto se deterá sobre a defesa dos mucambos como moradias de pessoas simples e trabalhadoras, considerados melhores do que as casas de pedras e mais adequados ao nosso clima. Ainda na linha da arquitetura e do urbanismo, Freyre registrará sua preferência pelas ruas estreitas, apropriadas à incidência solar tropical e “superiores não só em pitoresco como em higiene às largas” (FREYRE, 1996, p. 55), estas últimas necessárias em casos de cidades modernas com áreas de intenso tráfego de veículos.

Em seguida, o que lemos são páginas e páginas de um verdadeiro inventário histórico e chamamento à preservação da culinária regional, estabelecida sob variadas influências e amadurecida nas cozinhas das casas-grandes pelas senhoras e escravas. Com esse enfoque, Freyre dava mostras de que não apenas “com os problemas de belas artes, de urbanismo, de arquitetura, de higiene, de engenharia, de administração deve preocupar-se o regionalista: também com os problemas de culinária, de alimentação, de nutrição.” (FREYRE, 1996, p. 59). Tratando de hábitos alimentares, da riqueza cultural encerrada nos pratos doces e salgados, feitos por mãos escravas, o sociólogo demonstra um interesse quase ideológico pela culinária pernambucana, como nota o pesquisador freyriano Mário Hélio (2020), que conclui: “Afim, o chamado Manifesto Regionalista é, antes de tudo, resultado dessa preocupação de Gilberto Freyre com as sobrevivências de antigos quitutes e receitas de bolos e doces.” (p. 180.) Preocupações essas que passam ao largo do projeto modernista de São Paulo ou do “Sul”, por extensão.

No mais, e trazendo a discussão para a nossa área, devemos advertir que o movimento regionalista não se limitou às manifestações culturais mais detidamente tratadas pelo sociólogo na sua comunicação. Na arte e, principalmente, na literatura, sua influência foi muito produtiva, fomentando projetos literários ou criações

esparças de escritores que se viram em sintonia com aquelas ideias. Caso de Joaquim Cardoso, Manuel Bandeira, Ascenso Ferreira e Jorge de Lima na poesia, e de José Lins do Rego no romance. No escritor paraibano, amigo íntimo de Freyre desde 1923, “o tradicionalismo cultural dos anos vinte funde-se às preocupações sociais da década seguinte, produzindo um dos conjuntos ficcionais mais ricos da literatura brasileira.” (ALMEIDA, 1999, p. 202). Sendo o conjunto de obras de Zé Lins, mormente as que fazem parte do chamado “ciclo da cana-de-açúcar”, o exemplo máximo de fecundidade e de estabelecimento literário do regionalismo freyriano, o mesmo não se identifica na maioria dos escritores do Romance de 30, voltados a outros sintomas da realidade local, mas autoconscientes do seu papel em relação à região que representam.

Muitas são as razões para o surgimento de um movimento literário como o Romance de 30, e tentaremos lançar luz sobre as principais delas. O fato é que, até essa altura da nossa história, nunca houve um período tão fértil no gênero e tão afortunado em matéria de escritores que sobre ele se dedicaram, com o Nordeste encabeçando a lista de talentos. Em primeiro lugar, vale o registro de que o Modernismo paulista não viu o prosseguimento inovador que seus adeptos poderiam esperar. As produções mais valiosas do movimento, limitadas ao campo da poesia, vieram à luz na década de 1920, não encontrando continuadores nos anos seguintes. De Oswald de Andrade, são dos anos vinte a parte mais importante da sua bibliografia: **Memórias sentimentais de João Miramar** (1924), **Pau-Brasil** (1925) e **Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade** (1926); o mesmo acontecendo com Mário de Andrade, que publica os livros de versos **Pauliceia desvairada** (1922), **Losango cáqui** (1926) e **Clã do jabuti** (1927) e os romances **Amar, verbo intransitivo** (1927) e **Macunaíma** (1928). No caso do primeiro Andrade, uma vez convertido ao comunismo nos anos trinta, não mais encontrará a criatividade que foi a marca dos seus primeiros trabalhos; já o segundo, de influência e de respaldo incomparáveis no cenário literário nacional, mantém-se coerente com as propostas artísticas que ajudou a erigir, mas passará a priorizar, em sua produção intelectual, o estudos das artes e as pesquisas folclóricas e etnológicas, bem como as atividades de crítica literária em importantes jornais cariocas e paulistas. Além desses dois nomes centrais, outros vêm somar o número

de “dissidentes”. São eles Menotti del Picchia e Guilherme de Almeida, a princípio simpáticos à transgressão estética modernista, mas que logo em seguida restauram suas obras a “um indisfarçável academismo” (ALMEIDA, 1999, p. 203.)

Em segundo lugar, vale uma delimitação terminológica. O conjunto de obras em questão recebeu da crítica grande número de denominações pretensamente originais, mas que não passavam de “sinônimos inexpressivos e o mais das vezes desnecessários”, como afirma Gilberto Mendonça Teles (1983, p. 45) ao se deter sobre o problema. Segundo o estudioso, há mais de cinquenta expressões usadas para classificar a ficção produzida nos anos 1930, agrupadas segundo a obediência a um referencial geográfico (ficção nordestina, romance social do Nordeste, ciclo do romance nordestino, romance regionalista do Nordeste, romance nordestino etc.), cronológico (ficção de 30, romance de 30, ciclo de 30 etc.), literário (neorrealismo, neomodernismo, romance regionalista, pós-modernismo, romance social regional etc.) ou temático (literatura das secas, ciclo da cana-de-açúcar etc.). Em alguns termos, é evidente a mistura entre os referenciais, englobando os aspectos geográfico e cronológico (romance nordestino de 30), ou literário e cronológico (regionalismo de 30). Diante disso, quem se dedica a estudar a literatura do período “se vê obrigado a sair desse emaranhado terminológico e optar por aquela designação que lhe apresente maior taxa de coerência e rigor” (TELLES, 1983, p. 45). Seguindo o conselho, manteremos a terminologia Romance de 30 para mencionar nosso *corpus*, muito em atenção e respeito à obra de Luís Bueno, **Uma história do Romance de 30**, referência ao nosso estudo em vários momentos.

Antes de focarmos na literatura, devemos lembrar que, na década de 30, publicaram-se ao menos dois dos principais estudos acerca da nossa formação social, nos níveis étnico, cultural e econômico, produzidos no século XX: **Casa-grande e senzala** (1933), de Gilberto Freyre, e **Raízes do Brasil** (1936), de Sérgio Buarque de Holanda; e, estendendo um pouco mais nosso horizonte histórico, ainda o **Formação do Brasil contemporâneo** (1942), de Caio Prado Júnior. Obras que despertaram o interesse do brasileiro pelo seu autoconhecimento, ao mesmo tempo em que ampliaram a nossa “consciência social, a ânsia de reinterpretar o passado nacional, o interesse pelos estudos sobre o negro e o empenho em explicar os fatos políticos do momento” (CANDIDO, 2011a, p. 230), para o que a literatura de ficção do período exercia função análoga.

Nosso horizonte histórico e literário do Romance de 30 vai de 1928, ano da publicação de **A bagaceira**, a 1946, quando Jorge Amado publica **Seara Vermelha**⁶⁴. Sobre o livro de José Américo de Almeida, que não traz em si as principais características que marcarão o período estético em questão, chegamos a cotejá-lo com **O quinze** (1930) no capítulo anterior, mostrando que o seu destaque está sobretudo na sua adiantada posição de lançamento. Por mais que tematicamente (e até ideologicamente) o livro introduza algumas das linhas gerais da ficção vindoura, afasta-se sobremaneira no estilo: como levantamos, em vez da linguagem oral e despojada que definirá o novo romance, José Américo “opta por um discurso altamente ornamentado, metafórico, em que o amplo aproveitamento do léxico regional de raiz popular (ao molde dos realistas) acha-se combinado a tendências eruditas.” (ALMEIDA, 1999, p. 209-210). Ademais, a utilização de frases e parágrafos curtos e fragmentários, repletos de elipses, bem ao gosto do romance modernista oswaldiano, divide espaço com resgates retóricos de estilo acadêmico e parnasiano. Mostrando-se conservador desde o “Antes que me falem” que abre o volume, o escritor adianta a sua hesitação entre o vernaculismo cultivado pelos pré-modernistas e as novas tendências de valorização do coloquial propostas pelos paulistas de 22. Para o romancista paraibano, a língua nacional “deve ser utilizada sem os plebeísmos que lhe afeiam a formação. Brasileirismo não é corruptela nem solecismos. A plebe fala errado; mas escrever é disciplinar e construir...” (ALMEIDA, 2017, p. 84.)

É digna de nota a maneira como a ficção de 30, em especial o romance (principal gênero cultivado no período), figurou os homens e as circunstâncias sociais das regiões afastadas dos principais centros econômicos do período: São Paulo e Rio de Janeiro. O matuto, homem simples e em estreita ligação com a natureza rural, dotado de uma linguagem destoante da “uniformidade” urbana, em acordo com a região que habita, é representado, nesses romances, de maneira diversa da que encontramos nos contos regionalistas das primeiras décadas. E a razão está em que as obras de Graciliano, Zé Lins ou Rachel não tinham por objetivo contrastar, por meio do pitoresco da paisagem e do caricato das descrições, o homem citadino com o caipira, este último encarado como um exemplar humano cômico e ultrapassado. Antes, os romancistas de 30 se empenharam, com

⁶⁴ Encontramos em Gilberto Mendonça Telles (1983, p. 46) igual delimitação de abrangência do Romance de 30.

seriedade e objetivo claro, em representar enquanto sujeitos plenos os habitantes do ambiente rural e também do subúrbio, isso feito com “uma consciência crítica que torna a maioria desses autores verdadeiros radicais por meio da literatura” (CANDIDO, 2010, p. 106).

Essa literatura, na maior parte dos casos ideologicamente focada, como que complementa as vitórias de ordem linguística da década de 20, quando o interesse maior se dera no campo estético. Assim, a problematização da realidade brasileira, o desnudamento dos achaques sociais e a denúncia da exploração do trabalho aparecem graças a um olhar crítico e revolucionário que se soma à revolução já ocorrida na linguagem. Conquanto tal fenômeno não seja restrito ao Nordeste – prova disso são nomes como o de Ranulpho Prata, Dyonélio Machado, o Lúcio Cardoso de **Maleita** e outros escritores do eixo Sul-Sudeste –, é fato inegável que a safra nordestina foi a que alcançou maior repercussão junto à crítica e ao público, muito em razão da qualidade geral dos escritores, de tal forma que a noção de “Romance de 30”, para muitos, “acha-se estreitamente associada à de romance nordestino e às obras de José Lins do Rego, Jorge Amado e Graciliano Ramos.” (ALMEIDA, 1999, p. 203.)

Essa produção, pelo alto nível que atinge, coroa sem dúvida o Modernismo; aqui, a vanguarda vitoriosa mostra-se no que tem de melhor e de mais completo, abarcando além disso o campo dos problemas sociais. A Revolução de 30, com a grande abertura que traz, propicia – e pede – o debate em torno da história nacional, da situação de vida do povo no campo e na cidade, do drama das secas, etc. O real conhecimento do país faz-se sentir como uma necessidade urgente e os artistas são bastante sensibilizados por essa exigência. (LAFETÁ, 1974, p. 20.)

Nesse contexto favorecido pela fermentação dos estudos sociológicos, pela disseminação do marxismo (para o que a Aliança Nacional Libertadora e o fortalecimento do PCB foram capitais) e pela tomada de consciência dos brasileiros em relação ao subdesenvolvimento que imperava nas regiões afastadas e até então pouco conhecidas, compreendemos a razão de o romance de enfoque social ser “considerado naquela altura pela média da opinião como o romance por excelência” (CANDIDO, 2011a, p. 226), a tal ponto definindo o perfil estético-literário da época. Nesse sentido, foi de decisiva contribuição o sucesso alcançado pelo grupo nordestino, “todos eles marcados, em maior ou menor grau, por uma visão sociológica da realidade.” (ALMEIDA, 1999, p. 204.)

A indústria do livro, por seu turno, acompanhou o ritmo, ampliado que foi o número de editoras, com a estreia de autores alinhados com o espírito do momento na literatura e nos estudos de ciências humanas. Projetos gráficos renovados, campanhas de divulgação, maior tiragem e ampla distribuição comprovam o “desejo de nacionalizar o livro e torná-lo instrumento da cultura mais viva do país” (CANDIDO, 2011a, p. 232); propostas que vinham desde a década anterior, com a editora criada por Monteiro Lobato, mas que somente nos anos 30 encontraram terreno propício para o desenvolvimento. Luís Bueno (2006) lista um total aproximado de 120 romances publicados somente na década de 30, afora os títulos de poesia e de narrativas curtas. Decerto, um dos períodos mais prolíficos registrados na nossa historiografia literária.

Em São Paulo, a conservadora Companhia Editora Nacional, sucessora da Monteiro Lobato & Cia, publicou tanto a literatura de alguns conterrâneos quanto livros de cunho didático e pedagógico, além, é claro, das pioneiras obras infantojuvenis do seu idealizador; no Rio de Janeiro, editoras pequenas, como a Adersen, a Schmidt e a Ariel, foram responsáveis por importantes estreias e reedições, “seguidas logo depois por uma grande editora, sob vários aspectos a mais característica do momento – a José Olympio” (CANDIDO, 2011a, p. 233); já no Rio Grande do Sul, a Editora Globo, encabeçada por Henrique Bertaso, extensão da livraria estabelecida em Porto Alegre no final do século XIX, produziu e divulgou livros dos novos talentos gaúchos, dentre os quais salta a figura de Erico Verissimo, também tradutor e conselheiro editorial da Casa, cujo sucesso literário veio com a publicação de **Olhai os lírios do campo**, em 1938.

Discutindo as mudanças que marcaram, entre as décadas de 1930 e 1940, a definição social do trabalho intelectual, onde se inclui o do escritor, o professor Sergio Miceli (2001) registrará que “a mais importante delas se refere à possibilidade que encontraram alguns escritores de dedicar-se à produção literária como sua principal atividade profissional.” (p. 187). São poucos, é verdade, muito poucos os que puderam consagrar todo o seu tempo à produção literária. Na década em questão, os anos 1930, somente três nomes tiveram semelhante privilégio: Jorge Amado, José Lins do Rego e Erico Verissimo (este último mais tarde que os demais) foram profissionais que concentraram sua atividade de escrita em romances lançados com altas tiragens no mercado. Menos felizes, um outro grupo de escritores, em que se incluem os nomes de Orígenes Lessa, Graciliano Ramos,

Rachel de Queiroz e José Geraldo Vieira, manterão a atividade literária como prática subsidiária por um bom período, “sendo que parcela substantiva de seus rendimentos provém de atividades profissionais externas ao campo intelectual e artístico.” (p. 187). Graciliano, como sabemos, foi por anos diretor da Instrução Pública de Maceió (1933-1936) e inspetor federal de ensino (1939-1953), e Rachel de Queiroz, cuja trajetória detalhamos anteriormente, chegou a trabalhar como professora e gerente de uma firma de exportação.

A imprensa, por sua vez, muito assiduamente acompanhou o fluxo literário da década de 30, discutindo as obras em revistas, boletins e cadernos especializados, bem como no próprio jornal, no que se convencionou chamar “crítica de rodapé”. Situado na seção onde normalmente eram publicadas as crônicas, os folhetins e artigos variados, “o rodapé era assinado por intelectuais, que, a exemplo de [Álvaro] Lins, cultivavam a eloquência e a erudição com o intuito de convencer rapidamente os leitores num tom subjetivo e personalista” (NINA, 2007, p. 24). Ainda aqui, o tipo de crítico idealizado por Machado de Assis no seu famoso texto “O ideal do crítico” não existia, sendo as obras apreciadas por homens que, sem instrumental teórico e fundamento analítico definidos, tinham junto ao público o prestígio intelectual necessário para autorizar ou desautorizar qualquer obra. Nas apreciações feitas, imperava o impressionismo crítico:

Importante fazer aqui um parêntese para que se entenda o que é a crítica impressionista. A palavra impressionista surgiu quase simultaneamente às artes plásticas e passou a ser sinônimo de diletantismo, ou seja, da prática de uma arte ou ofício de forma amadora, sem levar em conta normas de ordem intelectual. Nesse caso, refere-se a textos que apenas justificam um gosto, sem preocupações teóricas. (NINA, 2007, p. 24.)

Anatole France e Sainte-Beuve são, decerto, os grandes nomes da crítica impressionista feita na França durante o século XIX. Difundido em boa parte do mundo ocidental, esse tipo de crítica dominará os periódicos brasileiros, inclusive nos anos 1930, visto que se tornou, “pelo consenso unânime, o padrão da crítica” (COUTINHO, 1987, p. 240). Em grau variável de adesão, o impressionismo crítico, aliado a um forte tom normativo, está nos artigos de Tristão de Ataíde, assinatura de Alceu Amoroso Lima, personalidade de destaque no meio intelectual carioca, de Mário de Andrade, mentor literário e mestre entre os modernistas de primeira e de segunda geração, e de Otávio de Faria, prolífico romancista urbano — autor da série

Tragédia burguesa — e presença regular na imprensa da época. Além desses, outros nomes famosos vêm somar ao número de críticos da década: o também poeta Augusto Frederico Schmidt, Agripino Grieco, Antonio Salles, Artur Mota, entre outros. Em comum, suas críticas se reduziram, de acordo com a visão combativa de Afrânio Coutinho,

ao impressionismo jornalístico, ao subjetivismo arbitrário, ao relativismo sem padrões, sem fundamentação em teoria dos valores e em teoria do conhecimento, sem instrumental filosófico e analítico. Era suficiente para ajuizar sobre as obras que delas se tomasse conhecimento deixando que os juízos surgissem espontaneamente do mundo subjetivo”. (COUTINHO, 1987, p. 241.)

Ainda aqui na atividade crítica, à semelhança do que se deu na literatura, há a influência das ideologias políticas e também religiosas, em especial a católica. À medida que alguns críticos politicamente engajados à esquerda buscavam nos textos criticados a adesão ao progressismo, encarando a literatura do período no seu dever de intervenção social, críticos religiosos demonstraram seu acordo aos posicionamentos sociais e espirituais do catolicismo, em seus artigos isso se traduzindo “num gosto paralelo pela pesquisa da ‘essência’, o ‘sentido’, a ‘vocação’, a ‘mensagem’, a ‘transcendência’, o ‘drama’ – numa espécie de visão amplificadora e ardente” (CANDIDO, 2011a, p. 228). Essa divisão da crítica, na verdade, corresponde a uma dualidade política, pois “muitas vezes o espiritualismo católico levou no Brasil dos anos de 1930 à simpatia pelas soluções políticas de direita” (CANDIDO, 2011a, p. 228.)

João Luiz Laféta, em seu estudo sobre a crítica do decênio, a que mais de uma vez recorreremos aqui, vê Mário de Andrade como simpatizante do primeiro grupo de críticos, embora sua militância mais se demonstre na defesa e na divulgação da nova estética, enquanto Otávio de Faria seria “direitista em política e timbrado em recusar a herança artística dos anos vinte” (LAFETÁ, 1974, p. 25), situando-se, portanto, no segundo grupo. Interessante ponto de intersecção é Tristão de Ataíde, desde 1928 convertido ao catolicismo, crítico conservador que soube recusar e aceitar em parte as ideias modernistas. Mais adiante, ao analisarmos o corpus crítico do nosso estudo, discutiremos melhor a formação e o trabalho desses críticos, pois os seus textos fazem parte da fortuna crítica que levantamos sobre a obra de Rachel de Queiroz.

No campo da literatura, é inegável a dominância de obras afinadas com a ideologia política em ascensão. Num voo sobre as produções literárias do período, Candido assim agrupa os autores que, quando não marxistas convictos, ao menos se “impregnaram da atmosfera ‘social’ do tempo” (CANDIDO, 2011a, p. 229):

Foram muitos os escritores declaradamente de esquerda, como Graciliano Ramos, Jorge Amado, Raquel de Queirós, Abguar Bastos, Dionélio Machado, Oswald de Andrade; ou simpatizantes, como Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, José Lins do Rego (este, ex-integralista); ou que não eram uma coisa nem outra, mas manifestavam a referida consciência “social”, que os punha um grau além do liberalismo que os animava no plano consciente, como Érico Veríssimo, Amando Fontes, Guilhermino César. (CANDIDO, 2011a, p. 229.)

O tom da literatura de 30, sobretudo do romance, é “social”, “proletário”, “político”, “regional” e outros adjetivos que dimensionam a maneira como a ficção, sob o modo realista, representou gravemente o Brasil que os brasileiros estavam ansiosos por conhecer. No entanto, mesmo cientes desse volume de obras que se tocam em motivos comuns, devemos reconhecer que a literatura produzida naquela década foi marcada pela diversidade narrativa e fabulatória dos autores, a ponto de algumas produções do período não se adequarem a essa visão de conjunto. É o caso do romance de estreia de Cyro dos Anjos, **O amanuense Belmiro** (1937), da ficção de Lúcia Miguel Pereira e dos três primeiros romances de Graciliano Ramos, obras em que o drama individual dos protagonistas é central na narrativa. Ademais, devemos ressaltar que afinidade política não implica necessariamente, nesses escritores, situação de dependência, com a maioria deles firmando sua posição no cenário literário e intelectual mais em razão das aprovações (vendas, tiragens, prêmios etc) que recebiam do público, da crítica e das editoras do que por seu alinhamento ideológico. Prova disso é o episódio envolvendo o romance **João Miguel**, de Rachel de Queiroz, que oportunamente comentamos no capítulo anterior. Miceli, analisando a questão, escreve que

Mesmo aqueles escritores que se filiaram às claras a um determinado credo político – Jorge Amado, Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz foram, durante certo período, militantes em organizações de esquerda, Octavio de Faria, Cornélio Pena e Lúcio Cardoso pertenciam de algum modo à *intelligentzia* católica, sendo que todos eles procuraram justificar suas obras em função de suas tomadas de posição ideológicas – só puderam conservar suas posições no mercado graças à boa acolhida do público e da crítica, e não apenas como resultado de sua atuação política ou de momentâneas sintonias doutrinárias. (MICELI, 2001, p. 162.)

Noutros termos, não foi por afinidade ou compromisso ideológico, seja à esquerda ou à direita, ou por dar certo alinhamento político às suas obras que esses autores lograram êxito. Foram lidos e reconhecidos à época e continuam sendo lidos e reconhecidos hoje porque são, acima de tudo, grandes escritores, chegando mesmo a surpreender o surgimento simultâneo de tão valioso conjunto de nomes na cena literária de então. Tratando do grosso das produções do período, insistimos na sua incorporação “dos processos fundamentais do Modernismo, tais como a linguagem despida, o tom coloquial e presença do popular” (LAFETÁ, 1974, p. 22), tudo isso posto numa narrativa construída nos moldes real-naturalistas, ou seja, dentro dos princípios da prosa de ficção do final do século XIX. Sobre o narrador, Gilberto Mendonça Telles escreve que ele

perde um pouco a sua onisciência, que narra verossimilmente o que a personagem está fazendo (narrador = personagem), quase sempre em terceira pessoa, que não cria grandes problemas com o jogo temporal, enfim, que não tem muito interesse em inventar novas técnicas de narrar. (TELLES, 1983, p. 53.)

Essa forma de narrar, no que tem de tradicional e consumível, corresponde ao afamado romance burguês. Sucede que os experimentalismos estéticos do primeiro modernismo, quando aplicados às narrativas, do que **Memórias sentimentais de João Miramar** e **Macunaíma** são exemplos, não obtiveram sucesso de realização análogo ao da poesia. Se o verso praticado nos anos 1930 pode ser encarado quase como uma continuidade do que fizeram os modernistas heroicos (inclusive, muitos dos autores de 22 continuaram em plena atividade na década seguinte), o mesmo não podemos dizer da prosa de ficção, que precisou encontrar na narrativa tradicional o melhor caminho para a elaboração de uma literatura que ambicionava o grande público. Assim, o que seria um “desencontro” entre as vitórias modernistas recentes e a estética romanesca oitocentista, na verdade irrompe num conjunto de obras das mais notáveis do século XX.

A língua literária fixada nos romances do período atingirá o mais alto grau de ajuste ao material da fala regional. Avaliando o compromisso dos escritores regionalistas com a terra, desde o final do século XIX até as produções da década de 1930, a professora Edith Pimentel Pinto (1986) elaborará uma interessante escala de acolhimento ou incorporação dos dialetos no texto literário. Entre os

escritores que fazem uma “discriminação do regional” estão aqueles que, mostrando-se fiéis à língua vernácula, só darão espaço aos usos linguísticos regionais nos discursos diretos das personagens, assinalando-os graficamente, do que é exemplo Valdomiro Silveira e os seus exageros de marcas fonéticas e vocabulares. Em seguida, num grau mais elevado de compromisso, “a penetração do regional” constitui o projeto de Simões Lopes Neto, escritor em que a oralidade surge no plano expositivo da voz do narrador, “mediante a adoção de um tom familiar, distenso, gramaticalmente correto e pontilhado de regionalismos.” (p. 36). Voltemos às passagens que citamos do romance **Dona Guidinha do Poço**, de Manuel de Oliveira Paiva, e teremos ali exemplos da “instalação do regional” na literatura, um grau em que o compromisso se estreita e “o próprio autor adota o coloquial, que acolhe, através do discurso indireto livre, a fala regional da personagem, já presente no discurso direto.” (p. 36). Por último e finalmente, veremos “o estatuto literário do regional” ser desenvolvido na maior parte da ficção regionalista da década de 1930, período artístico que conclui o processo de aproveitamento da fala regional, livre de qualquer conotação de “pitoresco”. Essa fala, incorporada nos vários discursos que compõem a obra, seja o do narrador, seja o das personagens (direto, indireto, indireto livre), produzirá uma nova língua literária, baseada na oralidade: “o próprio autor é uma voz regional, que por isso não se preocupa em assinalar graficamente as alterações fonéticas típicas.” (p. 37.)

Detendo-se sobre a atividade de crítica literária desempenhada ao longo dos anos 1930, o professor João Luiz Lafetá (1974) escreverá que o Modernismo, como ocorrência artística, deve ser compreendido, antes de mais, no que tem de projeto *estético* e *ideológico*. Explica-se: o primeiro projeto diria respeito “às modificações operadas na linguagem” (p. 11), ou seja, em que medida um movimento instituiria uma nova tradição literária em detrimento e em substituição à anterior; já o segundo colocaria em pauta o “pensamento (visão-de-mundo) de uma época” (p. 11), o que significa estar de acordo com a conjuntura social e política do momento. Desnecessário dizer que esses dois projetos não se constroem paralelamente, estando antes intimamente imbricados, pois o “projeto estético, que é a crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem, já contém em si o seu projeto ideológico” (p. 11). No caso do transgressor Modernismo paulista, quando

rechaça o projeto estético dominante e busca instituir um novo, ao mesmo tempo está negando uma maneira anterior de ver o mundo, uma vez que é por meio da linguagem que o homem dá a conhecer a sua realidade:

O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão-de-mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrendo suas relações reais com a natureza e a sociedade) investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo. (LAFETÁ, 1974, p. 12.)

Dada a sua extensão, o Modernismo brasileiro apresentou mais de um par de projetos estético e ideológico. Recaindo o nosso estudo sobre o seu segundo momento, imediatamente posterior à fase chamada “heroica”, cabe ainda um confronto entre as literaturas produzidas nos anos 20 e 30. Já chegamos a comentar que o Modernismo de 22 teve por objetivos centrais a discussão e a consequente reformulação dos meios de expressão literária; e a sua realização artística demonstrou uma proeminência do compromisso estético em relação ao ideológico, do que são exemplos os poemas metalinguísticos de Bandeira e de Oswald, além do caso em prosa de **Amar, verbo intransitivo**, de Mário de Andrade, cuja narrativa é construída em linguagem “inovadora” e divide espaço com várias passagens de tom ensaístico, que apresentam uma “nova” maneira de escrever literatura. Em sentido oposto, reconhecemos, no Romance de 30, uma mudança de foco, com a ênfase recaindo “sobre o projeto ideológico (isto é, discute-se a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte)” (LAFETÁ, 1974, p. 17), numa proposta pautada na arte como objeto de intervenção social. Segundo Lafetá, isso foi possível graças à vitória prévia dos escritores de 22:

Uma das justificativas apresentadas para explicar tal mudança de enfoque diz que o Modernismo, por volta de 30, já teria obtido ampla vitória com seu programa estético e se encontrava, portanto, no instante de se voltar para outro tipo de preocupação. (LAFETÁ, 1974, p. 17-18.)

Justificativa plausível, considerando que tanto a narrativa de ficção quanto a poesia da década de 30 souberam aproveitar e dosar as conquistas estéticas do primeiro Modernismo. No caso específico do romance, reconhecemos como o resgate da tradição narrativa oitocentista, em especial a real-naturalista, aliada aos usos linguísticos correntes, resultou em obras ancoradas nos traços regionais. O

foco sobre o papel social da literatura, o de fazer conhecer regiões, povos e classes trabalhadoras negligenciadas, era tal no período, que alguns autores desejavam seus romances simples objetos de investigação sociológica, lenificando a sua condição primeira de arte. Exemplo célebre encontramos na nota⁶⁵ que introduz **Cacau** (1933), de Jorge Amado, em que o jovem baiano tenciona reduzir seu romance à condição de documento.

De fato, se comparada às produções da década anterior, a literatura dos anos 1930 obteve melhor reconhecimento junto a um público leitor até então fiel à Academia. Propostas de mudanças que eram vistas com desconfiança e até antipatia “se tornaram até certo ponto ‘normais’, como fatos de cultura com os quais a sociedade aprende a conviver e, em muitos casos, passa a aceitar e apreciar” (CANDIDO, 2011a, p. 220). Assim, romancistas como Jorge Amado, José Lins do Rego, Amando Fontes e tantos outros, ao mesmo tempo em que se beneficiaram das conquistas alcançadas pelos primeiros modernistas, receberam do público um acolhimento tal que a sua literatura passou a configurar o gosto em voga. Suas obras traziam “a depuração antioratória da linguagem, com a busca de uma simplificação crescente e dos torneios coloquiais que rompem o tipo anterior de artificialismo” (CANDIDO, 2011a, p. 225), o que vai ao encontro das expectativas de uma sociedade que não mais prima pela conservação da língua como instituição acadêmica.

Se reiterada e bem acolhida na academia por se mostrar coerente e acertada ao descrever o problema da literatura modernista, a proposição de Lafetá encontrará uma contrapartida em Bueno (2006), que lhe acrescentará uma outra dimensão. Partindo do princípio da continuidade, segundo o qual não haveria modernistas e pós-modernistas, mas sim modernistas de duas fases, Lafetá pensou num movimento único cujas diferenças estão, num primeiro momento, no foco dado à revolução estética, e, no segundo momento, na prioridade incidindo sobre a contenda ideológica. Colocando-se como um estudioso que tem por referência os anos 1930, Bueno constata que “não há como fugir da formulação de que temos dois momentos literários distintos” (2006, p. 58), isso porque pensar, como faz Lafetá, que estamos diante de duas fases de um só movimento implica aceitar que o

⁶⁵ “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?” (AMADO, 2010, p. 9.)

Modernismo de 22 e o Romance de 30 apresentam igual projeto estético e ideológico, variando apenas o enfoque dado em cada momento. Ou seja:

Quando um momento enfatiza um determinado projeto ideológico (ou estético), ele só pode ser continuidade de um momento anterior se nesse primeiro instante for possível localizar um mesmo projeto ideológico (ou estético), ainda que posto à sombra de um projeto estético (ou ideológico). (BUENO, 2006, p. 58.)

Pensar em continuidade, portanto, implicaria desconsiderar as grandes diferenças geracionais entre os escritores de 22 e os de 30, intelectuais formados antes da Primeira Guerra e outros formados depois dela. Percebendo o Modernismo paulista como uma arte utópica e o Romance de 30 como pós-utópico, Bueno encontrará na conjuntura sociopolítica do Brasil e do mundo as pistas para entender as motivações literárias de cada um. Em resumo, tomando por base uma observação feita por Antonio Candido no seu famoso ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, Bueno apontará para um considerável afastamento ideológico entre a geração de artistas que encabeçou a Semana de Arte Moderna e a que deu corpo à fase seguinte. Afastamento, sobretudo, no que diz respeito à visão de país privilegiada por cada grupo. Vejamos:

Ora, a ideia de país novo, a ser construído, é plenamente compatível com o tipo de utopia que um projeto de vanguarda artística sempre pressupõe: ambos pensam o presente como ponto de onde se projeta o futuro. Uma consciência nascente de subdesenvolvimento, por sua vez, adia a utopia e mergulha na incompletude do presente, esquadrinhando-o, o que é compatível com o espírito que orientou os romancistas de 30. (BUENO, 2006, p. 59.)

Ademais, como buscamos mostrar, nem foi preciso esperar até a década de 30 para perceber manifestações intelectuais pouco animadas com o presente, caso do Nordeste decadente advogado por Gilberto Freyre nos textos escritos e divulgados em 1925 e 1926. Configurando, portanto, dois movimentos literários distintos, com preocupações estéticas e ideológicas igualmente distintas e não um mesmo par, o Modernismo de 1922 e o Romance de 30 apresentarão um distanciamento entre seus projetos artísticos. No entanto, não há como fugir do impacto positivo produzido pelo primeiro grupo no sistema literário brasileiro, responsável por destruir uma visão viciada e acadêmica de literatura e por estabelecer um ambiente propício ao florescimento do romance saído da pena do

grupo seguinte. Para Lúcia Miguel Pereira, “sem a revolução paulista, esse grupo, composto em boa parte de nortistas, não teria encontrado tão franca e fácil acolhida; ao contrário, provocaria escândalo, precisaria lutar para ser aceito.” (1952, p. 178 *apud* BUENO, 2006, p. 64). No mesmo sentido, apontando para os modernistas de 22 como credores dos romancistas de 30, em especial no que diz respeito às conquistas logradas na linguagem, Antonio Candido escreverá que

Na verdade, quase todos os escritores de qualidade acabaram escrevendo como beneficiários da libertação operada pelos modernistas, que acarretava a depuração antioratória da linguagem, com a busca de uma simplificação crescente e dos torneios coloquiais que rompem o tipo anterior de artificialismo. (CANDIDO, 2011a, p. 225.)

Constatação nem um pouco diferente da apresentada por Gilberto Mendonça Telles (1983):

Herdeiro da renovação dos primeiros modernistas, os escritores de 1930 já não precisavam mais brigar pela imposição da linguagem coloquial, instrumento de que se valeram para valorizar tematicamente o conflito entre os velhos padrões da vida e o aparecimento das novas ideias liberais (p. 46.)

É, pois, como credor dos paulistas que olhamos para o Romance de 30. No entanto, conquanto pese a manutenção, de um movimento para o outro, do desejo de fazer uma arte brasileira (mesmo voltada ao regional), do uso de uma linguagem coloquial e do envolvimento com a realidade do país, a realização literária é muito diferente, e a prevalência do romance sobre a poesia talvez seja a principal prova dessa diferença. Além do que, os romancistas, como bem lembra Bueno, estavam livres de “qualquer crença na possibilidade de uma transformação positiva do país pela via da modernização” (2006, p. 69), justamente onde os primeiros modernistas mais puseram suas esperanças. Imersos numa década com as piores perspectivas – inclusive com a iminência de uma nova Guerra –, os escritores do período não tinham de onde tirar o otimismo utópico que animou seus colegas de 22, tendo mesmo que adiar seus sonhos de militância e se conformar com um futuro incerto. Destarte, o Romance de 30 deu forma a uma avaliação desconfiada do presente, incapaz o artista de ver no hoje motivações para fundar um projeto que pudesse solucionar o que quer que fosse, significando, em síntese, uma manifestação que Bueno (2006, p. 77) acertadamente chama de espírito pós-utópico. No ensaio

“Decadência do romance brasileiro”, Graciliano Ramos realiza um balanço dessa transição. Para o escritor,

Os modernistas não construíram: usaram picareta e espalharam o terror entre os conselheiros. Em 1930 o terreno se achava mais ou menos desobstruído. Foi aí que de vários pontos surgiram desconhecidos que se afastavam dos preconceitos rudimentares da nobre arte da escrita e, embrenhando-se pela sociologia e pela economia, lançavam no mercado, em horrorosas edições provincianas, romances causadores de enxaqueca ao mais tolerante dos gramáticos. (RAMOS, 1946, p. 20.)

É como representante⁶⁶ desse grupo de desconhecidos (o maior dentre eles, diga-se) que o autor de **São Bernardo** fala. Dando corpo à ideia de que o Modernismo de 22 foi destrutivo, qual uma dinamite que desobstrui um caminho, Graciliano vê seus pares como os verdadeiros condutores da nova literatura do século XX, ou, numa outra metáfora, aqueles que construíram algo significativo a partir dos destroços. Importa notar que os anos 20 significaram um período de intensa agitação artística e cultural, mas de reduzida produção literária, tanto em termos quantitativos quanto qualitativos. No entanto, embora não tenha legado uma bibliografia expressiva, é inegável que os modernistas heroicos prepararam o terreno a ser trilhado pelos escritores seguintes. Justificando-se e atingindo sua plenitude a partir do Romance de 30, o Modernismo terá nos romancistas da década os seus principais legitimadores.

Analisando o contexto de polarização política que dominou a década, Bueno (2006) lembra que, seja pela situação interna, marcada pela Revolução de 1930 despontando como um regime autoritário, seja pela ligação da intelectualidade local com a Europa, “entre nós também se deu uma falência do liberalismo” (p. 34). Fato que levou a nova geração de escritores, formada depois da Primeira Guerra Mundial, a se ver diante de uma incontornável bifurcação política: a extrema direita

⁶⁶ Também Rachel de Queiroz fará balanços da época, comentando a posição dos escritores do Romance de 30 em relação ao Modernismo de 1922. Numa entrevista publicada em 1994, a escritora entrega uma conclusão semelhante à de Graciliano Ramos. Quando perguntada de que maneira o Modernismo influenciou sua carreira, ela responde: “Nós, a geração imediatamente pós-modernista, o grupo do chamado “romance de 30”, como eu e o Erico Verissimo, fomos os grandes beneficiados da Semana de Arte Moderna. Os modernistas tiveram que combater, ser iconoclastas, derrubar a gramática, arrasar. Quando chegamos já estava todo o terreno preparado. E nós escrevemos nossos livrinhos, dentro das condições de liberdade que eles tinham criado, sem a tirania gramatical, sem a tirania das escolas que eles tinham derrubado. Nós não tivemos que brigar com nada, tivemos só que ser espontâneos e contar nossas histórias.” (QUEIROZ, 1994.)

ou a extrema esquerda. Não haveria possibilidade de meio termo: ou se está “contra as forças reacionárias ou a favor delas. Não comparecer é necessariamente pactuar, nenhum outro motivo pode sequer ser aventado” (p. 35). Tratando do assunto, Antonio Candido (2011a) registra o quão imperativa foi a tomada de consciência ideológica entre os intelectuais e artistas do período, numa radicalização nunca antes vista:

Os anos de 1930 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período. (p. 220.)

Talvez esteja nessa divisão política a raiz da divisão literária do Romance de 30. Divisão presente em pelo menos duas das nossas principais histórias da literatura: Bosi (1983) e Coutinho (1986a). No volume 5 de **A literatura no Brasil**, o arauto da Nova Crítica, após afirmar que o experimentalismo da primeira fase modernista dará lugar ao florescimento de um extraordinário surto novelístico, registra que o Romance de 30 seguiu as duas direções tradicionais da ficção brasileira: “a regionalista e a psicológica e de costumes, ambas marcadas por um cunho de brasilidade e de intensificação da marca brasileira na literatura.” (p. 275). Já o autor da **História concisa da literatura brasileira**, por sua vez, ressalva que essa costumeira triagem (romance social-regional e psicológico) traz uma colaboração didática ao historiador, mas se mostra precária diante de obras-primas como **Fogo Morto** e **São Bernardo**, livros ao mesmo tempo regionais e psicológicos. E falamos das implicações da divisão política sobre essa segmentação literária porque fariam parte do conjunto de “romances psicológicos” obras de autores como Octavio de Faria, Lúcio Cardoso, Lúcia Miguel Pereira, José Geraldo Vieira, Cornélio Penna e outros; enquanto os “romancistas sociais ou regionais” seriam Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Amando Fontes, José Lins do Rego e mais. Ora, estamos, com o perdão da generalização, diante de um primeiro grupo de direita, atravessado por uma leitura de mundo católica e atraída por dramas e questões espirituais, chegando, em determinados casos, a um flerte com formas extremadas do fascismo, do que foi exemplo o nosso integralismo; ao passo que o segundo grupo, em direção oposta, é representado por escritores politicamente engajados à esquerda ou simpatizantes, revolucionários com

consciência “social”, alguns ansiosos no propósito de realizar uma revolução por meio da literatura.

Como decorrência do movimento revolucionário e das suas causas, mas também do que acontecia mais ou menos no mesmo sentido na Europa e nos Estados Unidos, houve nos anos 1930 uma espécie de convívio íntimo entre a literatura e as ideologias políticas e religiosas. Isto, que antes era excepcional no Brasil, se generalizou naquela altura, a ponto de haver polarização dos intelectuais nos casos mais definidos e explícitos, a saber, os que optavam pelo comunismo ou fascismo. (CANDIDO, 2011a, p. 227.)

Em síntese, queremos mostrar que pensar o Romance de 30 a partir da sedutora divisão entre “regionalistas” e “psicológicos” implica empobrecer a discussão e dar primazia, muitas vezes, a uma questão de raiz política em detrimento do exame interior das obras, esse, sim, prioritário. Se romances como **Os ratos** (1935) e **O amanuense Belmiro** (1937), para não ficar citando os muitos exemplos do velho Graça, são algumas das obras mais bem-sucedidas do período, a razão do seu êxito está em que esses escritores se preocuparam mais com a *literatura* do que com os *problemas*. Como divide Candido (2011a), a orientação dos escritores pelos problemas da mente, da alma ou da sociedade levou muitos deles a certo descaso com a elaboração formal, o que se mostrou contraproducente à realização das obras. “Posto em absoluto primeiro plano, o “problema” podia relegar para segundo a sua organização estética, e é o que sentimos lendo muitos escritores e críticos da época.” (p. 237). Normalmente, na classificação de autores que souberam equalizar a questão, e por isso executaram a melhor literatura da década, encontramos os nomes de Dyonélio Machado, Cyro dos Anjos, Cornélio Penna e Graciliano Ramos. Queremos, aqui, incluir um nome feminino à lista, o de Rachel de Queiroz, e para isso desenvolveremos sua posição na ficção dos anos 30 e o projeto literário que erigiu até então.

Antes, gostaríamos de dar duas palavras sobre três romancistas nordestinos do período. Por mais que a nossa simpatia pelo Romance de 30 nos levasse a tratar de um número maior de escritores, os limites deste capítulo impõem comedimento. Assim sendo, teceremos breves comentários sobre o conjunto de obras de Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos, tocando principalmente no aspecto regional de sua arte. A escolha desses escritores, além de essencial a qualquer visão resumida do movimento, faz parte do caminho para se entender o projeto e a posição da literatura queiroziana.

Jorge Amado⁶⁷ inicia sua carreira com um romance de qualidade duvidosa, **O país do carnaval**, em 1931. Dando palco a um grupo de jovens profundamente inquieto com questões de ordem existencial, o narrador autodiegético, também um inquieto, encontra-se numa busca pela felicidade e pelo sentido da vida. Estaria a realização humana no amor, na religião, na política, na filosofia? São basicamente as questões que acompanhamos ao longo das páginas. Dois anos depois, publica **Cacau** (1933) e, em seguida, **Suor** (1934). Estão nesses dois romances de títulos curtos e monovocabulares a raiz da prolífica produção regionalista do escritor baiano, produção que se bifurca na atenção e representação de duas regiões muito específicas da Bahia: a capital Salvador, à época chamada de Cidade da Bahia, e a zona do cacau no sul do Estado, compreendendo os municípios de Ilhéus e Itabuna.

A partir de **Cacau**, diga-se, dá-se início ao mais característico conjunto de obras do que ficou conhecido como “romance social brasileiro de 30”⁶⁸. Derivado ou resultante da ficção regionalista, como quer Edvaldo Bergamo (2008), o romance social trouxe grande contribuição para a especulação dos problemas nacionais, sendo ele consequência “das conquistas formais e ideológicas do modernismo com as reivindicações sociais então vigentes.” (p. 56). Orientado politicamente à esquerda, o romance amadiano das décadas de 1930 e 1940 apresentará uma visão crítica e profunda das desigualdades sociais e dos efeitos do subdesenvolvimento e do capitalismo, ambiente em tudo fértil à exploração dos trabalhadores. Nesse sentido, Jorge Amado foi um dos escritores que mais expressamente usaram sua obra como instrumento ideológico, inspirando a literatura engajada de expressão

⁶⁷ Jorge Leal Amado de Faria (1912-2001) foi um escritor baiano de raro êxito junto ao público, tal o volume de livros vendidos e traduzidos no Brasil e no mundo. Dividida em duas fases, a parcela mais popular de sua obra tem início com o romance **Gabriela, cravo e canela** (1958), seguido de outros como **Dona Flor e seus dois maridos** (1966), **Tenda dos milagres** (1969) e **Tieta do Agreste** (1977), adaptados para a TV, o cinema e o teatro. No nosso comentário, consideramos a primeira fase da ficção amadiana, de acentuado tom regionalista e político.

⁶⁸ O romance social amadiano foi livremente inspirado nas propostas do chamado realismo socialista. Essa tendência estético-política, embora já se manifestasse há certo tempo nas artes e nas letras soviéticas, foi formalmente estabelecida durante o governo Stalin, por iniciativa do então ministro da Cultura da URSS, Andrei Zadnov. No I Congresso de Escritores Soviéticos, realizado entre 17 de agosto e 1º de setembro de 1934, foram elaboradas as regras de um movimento que continha dois objetivos principais: “no plano formal, retomar a herança realista-naturalista do século XIX e, no plano temático, erigir personagens populares que incorporassem os valores positivos da nova sociedade soviética.” (BERGAMO, 2008, p. 71.)

portuguesa de outros países lusófonos, na Europa e na África⁶⁹. Muitas vezes seguindo a cartilha do chamado realismo-socialista, o escritor construiu um projeto empenhado em dar voz às “classes sociais aviltadas pela implantação de um capitalismo moderno em nosso país.” (p. 78). Esforçados em dar protagonismo aos párias da sociedade, aqueles indivíduos oprimidos pelo sistema, ou aos trabalhadores explorados e em situação de miséria, os romances rurais ou urbanos terão como principais *leitmotivs*, já a partir de **Cacau** e de **Suor**, a luta pela posse da terra e os abusos contra o proletariado⁷⁰ e a indigência e a marginalidade urbana.

Como, de acordo com os preceitos, um livro sobre o povo deve ser lido pelo povo, o romance engajado que representa a tomada de consciência política do oprimido, numa trajetória que o levará à consciência de classe, tem sua razão de ser no propósito urgente de intervenção social. Nesse fito, o romancista lança mão de uma série de estratégias narrativas que proporcionará ao texto uma ampla aceitação junto ao público. Segundo Bergamo (2008), o sucesso de um projeto estético-ideológico como esse depende da “utilização de recursos ficcionais inspirados no romanesco popular, que moldam o roteiro da aprendizagem revolucionária, concebido como espaço de resistências e de abertura à experiência da utopia.” (BERGAMO, 2008, p. 79). Estaria aí, então, a razão da caracterização sempre positiva do oprimido, que ganha ares de herói, além da recuperação de formas narrativas populares, como o ABC e a literatura folhetinesca melodramática. Tudo isso contribuindo para a construção de um romance destinado a cativar o leitor, “sem

⁶⁹ No conhecido caso de Portugal e do seu Neorrealismo (1939-1974), a produção literária do movimento foi influenciada pelas leituras dos romances brasileiros dos anos 1930, principalmente os de Jorge Amado. Vivendo numa atmosfera semelhante à que engendrou a nossa literatura social, os portugueses verão em livros como **Cacau**, **Capitães da Areia** e **Os Corumbas** um exemplo a ser seguido para a representação dos seus problemas econômicos, sociais e políticos. Será a primeira vez na história que o Brasil assumirá o papel de influenciador artístico, invertendo o vetor cultural, com os portugueses mirando “no exemplo brasileiro para a execução de uma similar pesquisa localista que resultou na denúncia dos males nacionais que, como aqui, eram frutos do agravamento dos problemas desencadeados com a situação de subdesenvolvimento e de contradições políticas intensas.” (BERGAMO, 2008, p. 61-62.)

⁷⁰ Na sua defesa da literatura proletária, Jorge Amado a definirá, na edição de agosto de 1933 do **Boletim de Ariel** (RJ), como “uma literatura de luta e de revolta. E de movimento de massa. Sem herói nem heróis de primeiro plano. Sem enredo e sem senso de moralidade. Fixando vidas miseráveis sem piedade mas com revolta.” (AMADO, 1933, p. 292). Essa preferência pela visão de grupo em detrimento do individual, característica do tipo de romance em questão, e todo o resto da definição vêm a propósito de uma crítica a **Os Corumbas**, que Jorge realiza neste texto. Negando que o livro de Amado Fontes seja uma amostra de literatura proletária, por ser “o romance de uma família e não o romance de uma fábrica” (p. 292), o escritor baiano deixa bem claro que “o romance proletário deve inspirar o seguimento de revolta e de luta. Fazer do leitor um inimigo da outra classe. Comover não basta.” (p. 292.)

perder a oportunidade de infiltrar no enredo mensagens de fundo político, com vistas à emancipação das classes marginalizadas.” (BERGAMO, 2008, p. 79.)

Em tempo, devemos demarcar que os nossos comentários contemplam a chamada “primeira fase” do romancista, ou seja, a que se inicia na década de 1930 e se estende até a publicação de **Gabriela, cravo e canela**, livro de 1958 que institui um novo paradigma na literatura amadiana, a partir de então menos séria e menos preocupada com questões político-ideológicas, passando a assumir o humor, os costumes, o espírito de paródia e até o fantástico a nota dominante das narrativas.

Entre 1931 e 1946, Jorge Amado publica nove romances. Desse total, podemos dizer que fazem parte das histórias que transcorrem em Salvador e no Recôncavo Baiano os livros **O país do carnaval** (1931), **Suor** (1934), **Jubiabá** (1935), **Mar morto** (1936) e **Capitães da Areia** (1937); os romances do sul da Bahia, ou região cacauera, são **Cacau** (1933), **Terras do sem fim** (1943) e **São Jorge dos Ilhéus** (1944). O último, **Seara vermelha** (1946), tem sua ação transcorrida no sertão e sintetiza alguns dos tópicos mais caros ao romance nordestino de 1930: a seca, o êxodo rural, o fanatismo religioso, o cangaço e a luta revolucionária. Segundo Almeida (1999), “sob o ponto de vista estritamente regionalista, os romances voltados para o cacau são os mais característicos, os mais facilmente identificáveis como tais.” (p. 252). Mais característicos, sim, mas não os únicos. Os chamados “romances da Bahia”, que se passam em Salvador, vão configurar uma vertente urbana do regionalismo, algo pouco comum na nossa literatura. Como chegamos a comentar anteriormente, as grandes cidades e capitais constituem receptáculos das mais variadas influências modernas, constantemente invadidas por valores culturais e padrões comportamentais cosmopolitas. Diferente das áreas rurais afastadas e isoladas, onde as mudanças ocorrem em ritmo lento, os centros urbanos não favorecem “a formação e manutenção de um complexo cultural suficientemente diferenciado e original para estimular e alimentar a criação regionalista, no sentido estrito do termo.” (ALMEIDA, 1999, p. 253). Sendo essa a regra, Salvador surge como uma peculiar exceção.

Segundo avaliação de Almeida (1999), a interação, processada na cidade, entre a cultura africana trazida pelos escravos e a cultura ibérica implantada pelos colonizadores portugueses produziu formas extremamente originais, tanto no que diz respeito ao modo de sentir e de viver o cotidiano quanto às manifestações religiosas e culturais: as crenças, a culinária, o artesanato, os festejos etc. Esse sincretismo de

raças, credos, valores e costumes dará o tom de uma sociedade *sui generis*, e, se nas camadas mais altas dessa sociedade, voltada às influências estrangeiras e exposta ao nivelamento do ensino regular e dos meios de comunicação de massa, essa cultura original não tem presença expressiva, nas camadas populares ela se achará com grande força e em atividade. E será exatamente nas áreas marginalizadas, entre os pobres e os trabalhadores, capoeiristas e pescadores, nos cortiços deteriorados e nos trapiches abandonados que Jorge Amado buscará matéria e inspiração para os seus romances citadinos. “Normalmente ambientadas naqueles espaços da cidade onde mais intensa se faz a fermentação da vida e da cultura popular – o ‘amplo território do Pelourinho’, como ele próprio denominou –, essas obras fixam o perfil de uma vivência cultural inconfundível.” (ALMEIDA, 1999, p. 254). É o que lemos em **Suor**, **Jubiabá**, **Mar Morto** e **Capitães da Areia**, romances da década de 1930, e em muitos outros posteriores, pertencentes à sua “segunda fase”.

A vertente rural do regionalismo amadiano, por sua vez, começa com **Cacau** e será continuada nas obras **Terras do sem fim** e **São Jorge dos Ilhéus**, títulos que, juntos, contam uma mesma história⁷¹. O romance de 1933 conta a história de um rapaz de cerca de vinte anos de idade, cujo cognome é Sergipano, que sai do seu estado e segue para a região de Ilhéus em busca de trabalho. Lá, será contratado como trabalhador alugado, assalariado, numa próspera fazenda de cacau. Narrador autodiegético do romance, o jovem registra o cotidiano de trabalho duro e a precária vida dos camponeses, vivenciando as injustiças sociais que demandarão de si uma atitude conscientizadora com fins de uma ação coletiva. Aos poucos, chega aos ouvidos da personagem a existência de núcleos de militância, nos quais os participantes eram instruídos sobre uma ideologia renovadora. Atendendo ao chamado, abandonará a fazenda e a filha do fazendeiro por ele apaixonada, seguindo para o Rio de Janeiro, seduzido pela militância e a luta operária: “Olhei sem saudades para a casa-grande. O amor pela minha classe, pelos trabalhadores e operários, amor humano e grande, mataria o amor mesquinho pela

⁷¹ **Terras do sem fim**, num evidente apelo de reconstituição, narra a saga, os conflitos e as disputas sangrentas dos pioneiros do cacau pela posse das terras de mata; **São Jorge dos Ilhéus**, por sua vez, terá a cidade homônima como cenário principal, abordando o momento presente em que, pacificada, a região se moderniza graças ao crescimento econômico gerado pela exportação de cacau.

filha do patrão.” (AMADO, 2010, p. 153). Publicado pela Ariel Editora em agosto do citado ano, **Cacau** sai numa tiragem de dois mil exemplares que logo se esgota em um mês. Não demora e, no mesmo ano, uma 2ª. edição é preparada, agora com tiragem de três mil. Esse sucesso editorial veio acompanhado de muita controvérsia entre a crítica literária conservadora e católica, “que rejeitava e menosprezava a literatura de conteúdo abertamente político.” (BERGAMO, 2008, p. 76).

Em síntese, o principal diferencial de Jorge Amado no Romance de 30 está na criação de uma literatura regionalista de programático apelo político e social, no que será inexecutável dentro do período. No que diz respeito à linguagem, a “locução simples, acessível ao grande público” e a capacidade de conciliar a “narrativa com os propósitos pedagógicos de denúncia da condição social do trabalhador”, como muito bem observa Fábio Lucas (1997, p. 104-105), possibilitou uma concepção de romance responsável por indicar um norte ideologicamente engajado para a ficção.

Caminho um tanto diferente do perseguido por José Lins do Rego⁷², dono de um conjunto de obras também representativo da década. Figurando como o escritor nordestino que, mais do que qualquer outro, assimilou à sua obra o regionalismo freyriano, dando tratamento literário à visão sociocultural do amigo, sairá da pena do romancista paraibano uma série de romances preocupados em esboçar a fisionomia de um Nordeste agrário e decadente. Resumindo, Zé Lins “será, acima de tudo, o romancista da decadência da sociedade patriarcal do Nordeste canavieiro, assim como Gilberto Freyre será o seu sociólogo.” (ALMEIDA, 1999, p. 215).

Os seus romances, embora sintonizados com a linguagem, o modo de representação ficcional e a imersão na realidade nordestina dominantes entre a literatura da década de 30, não deixam de apresentar um projeto artístico singular, coerente e vitorioso quando circunscrito à zona canavieira e ao interior do Nordeste. Na trilogia composta por **Menino de engenho** (1932), **Doidinho** (1933) e **Banguê** (1934), há a criação de um universo ficcional (ambiente, tipos humanos, organização social e política) que será a verdadeira marca da sua literatura. Esse universo, cuja

⁷² José Lins do Rego Cavalcanti (1901-1957) foi um escritor paraibano de grande representatividade nacional. Autor de romances, crônicas e literatura infanto-juvenil, é especialmente conhecido por ter ficcionalizado a derrocada e os últimos anos do sistema socioeconômico dos engenhos de açúcar do Nordeste. Entre as suas obras mais famosas, estão as que compõem o que a crítica chama de “ciclo da cana-de-açúcar”, formado por livros como **Menino de engenho** (1932), **Banguê** (1934) e **Fogo morto** (1943).

síntese é **Fogo morto** (1943), último romance que se passa no entorno dos engenhos Santa Rosa e Santa Fé, é representado na trilogia sob um olhar pessimista, uma vez que o narrador autodiegético, Carlos, dá conta da paulatina ruína dos engenhos de açúcar, suplantados pelas usinas. Nesse processo, o que vemos morrer não é somente um modelo de atividade econômica, mas toda uma organização social estruturada em torno da casa-grande:

“[José Lins do Rego] sempre esteve voltado para o passado. Sua obra é sombria e pessimista: de **Menino de engenho** (1932) a **Fogo Morto** (1943) – para citar apenas os que se incluem no período modernista – seus romances são o retrato de uma sociedade ou de seres que se desintegram.” (MARTINS, 1973 p. 272-273.)

Esses romances, aos quais podemos somar ainda **Usina** (1936), constituem o chamado “ciclo da cana-de-açúcar”, título genérico que foi recebido de malgrado pelo autor⁷³. São, de fato, os mais famosos de José Lins e os melhor avaliados pela crítica, a tal ponto que as histórias literárias, ao tratarem de sua produção, detêm-se sobre essa parcela de sua obra, preterindo os romances que extrapolam os limites geográficos já descritos. A despeito de rotulações, para Antonio Candido, na obra do paraibano, “são melhores os livros situados na região nordestina, sobretudo os que giram em torno da sua própria experiência de rebento duma velha família de senhores rurais.” (CANDIDO, 2010, p.108). Tomemos a palavra “experiência”, usada pelo crítico, para comentar uma das principais marcas da sua literatura: a presença da memória e de lances biográficos. É incontornável a aproximação entre a vida de José Lins do Rego e o mundo ficcional que **Menino de engenho** introduz, e isso ficou ainda mais evidente com a publicação de **Meus verdes anos** (1956), livro de memórias que provou que a maior parte da crítica estava certa.

Quando José Lins do Rego escreveu as suas memórias em **Meus verdes anos** (1956), a crítica logo admitiu o paralelismo entre o vivido e o narrado, pois este livro era, na verdade, outra forma de rever o drama do menino do engenho. (LUCAS, 2011, n. p.).

⁷³ “A ideia de ciclo, segundo Rachel de Queiroz, praticamente foi imposta pelos críticos ao escritor paraibano. O fato é que mais tarde José Lins aboliu a menção ao “ciclo” no subtítulo de todas as reedições de seus primeiros romances, a partir de 1943. Inicialmente, ele teria ficado lisonjeado por lhe atribuírem um sistema, um plano de trabalho balzaquiano, quando na verdade sua obra nascia espontaneamente, naturalmente, sem planta pré-fabricada.” (TRIGO, 2002, p. 30.)

Os pontos de contato entre os livros não são poucos: em **Meus verdes anos**, salta aos olhos, em primeiro lugar, a retomada de eventos, personagens e ambientes presentes em **Menino de Engenho**; em seguida, as semelhanças de temperamento emocional e de postura diante do mundo entre os dois narradores corroboram ao entendimento de que Carlos de Melo é um *alter ego* de José Lins; por fim, as relações entre os livros também se mostram em sua estrutura um tanto fragmentária, com capítulos dedicados a momentos de destaque da sua infância, à maneira de crônicas temporalmente organizadas.

Complementa o título **Meus verdes anos** o referente **Memórias**, no plural. Certamente indica o entrelaçamento de vários momentos de memória voluntária do escritor misturada à torrente da imaginação. Imaginação, aliás, característica da criança narradora tanto em **Meus verdes anos** quanto em **Menino de engenho**: introspectiva, solitária, desgarrada dos carinhos e apoios maternos, em choque com o meio rude e hostil do engenho. “Memórias”, no plural, para designar o gênero literário, talvez se refira ao estilo de José Lins do Rego: descontínuo, que reúne fragmentos autônomos das lembranças e episódios. (LUCAS, 2011, n. p.)

Insistimos nas aproximações entre esses livros, que, não por acaso, encontram-se nos extremos da produção literária de José Lins do Rego, para justificar a ideia de que **Menino de engenho** introduz uma trilogia e um ciclo romanesco que tem como base e norte as memórias biográficas do seu autor, ainda que revestidas de ficção. Segundo Wilson Martins (1973), a publicação de **Meus verdes anos** somente confirmou as primeiras afirmações críticas a respeito do livro primogênito, visto que “os que falavam de um José Lins do Rego memorialista não calculavam, certamente, até que ponto tinham razão.” (p. 273). Luciano Trigo (2002), por sua vez, não pensa diferente, pois entende que “**Meus verdes anos** é prova cabal de que os três primeiros romances do açúcar constituem uma autobiografia disfarçada do autor.” (p. 32).

Resgatando as primeiras críticas lançadas sobre o livro, vemos o poeta Murilo Mendes, na edição de 29 de novembro de 1933, do jornal catarinense **O Estado**, observar que “**Menino de Engenho** é uma novela autobiográfica que não força os seus limites naturais.” (MENDES, 1933). Já Mário Sete afirma, a 15 de maio de 1933, no jornal **Diário de Pernambuco**, que sempre gostou “dos livros que há, nua ou veladamente, muito ou um pouco de autobiografia.” (SETE, 1933). Outra crítica, saída no mesmo jornal a 30 de setembro de 1932, mas não assinada, aponta para

as aproximações entre **Menino de Engenho** e **O Ateneu**, de onde podemos subtrair o julgamento da presença das memórias biográficas na construção do livro.

Esses exemplos da recepção primeira do livro ilustram que, já quando do seu lançamento, **Menino de engenho** foi rotulado como uma narrativa autobiográfica, tamanha e tão evidente a aproximação entre a ficção e a biografia do autor. Tal rótulo seria corroborado por **Doidinho**, continuação do primeiro e que narra as angústias vividas pelo menino Carlos num colégio interno, experiência pela qual passou José Lins. Nesse sentido, torna-se difícil à crítica distinguir, nas principais obras do “ciclo”, a memória da imaginação, “mas, em caso de dúvida, poderemos sempre decidir sem erro pela primeira contra a segunda.” (MARTINS, 1973, p.273.)

Interessante como a recorrência à memória, louvada como valiosa matéria fundadora da obra, passa, mais tarde, a fundamentar a compreensão de que José Lins do Rego fracassa nos livros em que a imaginação assume o lugar central na ficção, isso porque os romances que não se incluem no “ciclo da cana-de-açúcar”, ambientando-se numa topografia outra, são justamente os mais condenados pelos críticos até hoje.

Sob esse aspecto, os seus romances “nordestinos” são, no fundo, as suas memórias de homens, pois não apenas se nutriram indiretamente das cenas, dos tipos humanos, do ambiente em que se passou a sua juventude, mas, ainda, receberam, tais quais, fatos da vida real, com os nomes das pessoas que neles participaram, com as circunstâncias particulares que os envolveram. Chegou-se mesmo a dizer que ele não tinha imaginação, neste sentido de que os romances tirados de matéria estranha à sua própria existência não apresentam nem o interesse, nem a força sugestiva, nem a impressão de seiva autêntica e espontânea que são as qualidades mais evidentes dos demais. (MARTINS, 1973, p. 273.)

Concordamos que há, no projeto literário de Zé Lins, essa vitória da memória sobre a imaginação, embora não se possa esquecer que, à revelia das evidentes aproximações entre biografia e ficção, devemos considerar a realidade exposta nos romances como autônomas, dado que cada obra literária encerra um universo próprio, construído de linguagem e estilo.

A propósito, essa relação imaginação e memória, ou “Ficção e confissão”, como quer Antonio Candido (2012b) em célebre ensaio, faz-se presente em outro escritor do Romance de 30, o principal deles pelo nível literário e o conseqüente

respaldo entre os pares: Graciliano Ramos⁷⁴. Na obra romanesca do autor alagoano, toda ela circunscrita aos limites temporais do Romance de 30, predomina a narrativa em primeira pessoa nos livros **Caetés** (1933), **S. Bernardo** (1934) e **Angústia** (1936), cabendo a **Vidas secas** (1938) a exceção à regra. Esgotando a sua faceta de romancista na década em questão, Graciliano trilhará outros gêneros textuais em sua trajetória de escritor e, diga-se, será interessante como seu repertório deixará a narração de costumes e se desdobrará adiante em textos cuja marca será “a confissão das mais vívidas emoções pessoais.” (CANDIDO, 2012b, p. 17.)

Estando nosso foco nas manifestações da literatura regionalista, devemos adiantar que nosso interesse incidirá, sobretudo, sobre **Vidas secas**. No entanto, uma bibliografia romanesca pouco volumosa como a de Graciliano nos permite algumas linhas sobre as publicações anteriores. Encarado pela crítica como um romance aquém do que o escritor mais tarde se mostraria capaz de realizar, **Caetés** não é mais do que “um exercício de técnica literária mediante o qual pôde aparelhar-se para os grandes livros posteriores.” (CANDIDO, 2012b, p. 18). Iniciada a sua redação em 1925 e dada por concluída em 1926, o livro de estreia de Graciliano sofreria retoques e alterações até 1928. Entregue ao editor, **Caetés** ainda passou por uma série de adiamentos até ser finalmente publicado pela Editora Schmidt em 1933. Sem trazer nada de realmente novo, o romance retoma a tradição das narrativas urbanas de costumes, cujo auge foi o último quartel do século XIX. Havendo influência da literatura eciana no olhar crítico e às vezes satírico, e também machadiana no delineamento psicológico das personagens e na escolha do foco narrativo autodiegético, o livro merece destaque nessa tradição romanesca sobretudo pelo despojamento retórico que será a principal marca do escritor. Como muito bem coloca Antonio Candido (2012b), publicado em pleno surto nordestino, **Caetés** “contrasta com os livros talentosos e apressados de então pelo cuidado da escrita e o equilíbrio do plano.” (p. 18). E vai contrastar também por se tratar de um dos poucos casos de um romance nordestino que, atento ao retrato dos costumes provincianos do interior de Alagoas, não chega a conter especificidades socioculturais bastantes para dar à história inscrição regionalista. Para Almeida

⁷⁴ Graciliano Ramos (1892-1953) foi um ficcionista, jornalista, político e memorialista alagoano, considerado pelos seus pares o mestre do Romance de 30. Autor de romances da mais fina qualidade literária, como **São Bernardo** (1934) e **Vidas Secas** (1938), Graciliano fez também seu nome na imprensa na condição de cronista e crítico literário.

(1999), “qualquer que possam ter sido as influências que atuaram sobre Graciliano Ramos, o fato inegável é que **Caetés** pouco ou nada encerra de regionalismo.” (p. 285.)

Fato que se repete em **São Bernardo**, publicado um ano depois, em 1934, livro que veio confirmar e dar a mais alta expressão de algo que o escritor já demonstrara em sua estreia: a “vocalização para a brevidade e o essencial [...] na busca do efeito máximo por meio de recursos mínimos.” (CANDIDO, 2012b, p. 21). O livro, logo no seu lançamento, foi bem recebido pela crítica. Os louvores dirigiram-se, em especial, à força da personagem principal e à “extensa pesquisa linguística sobre as expressões do ‘brasileiro de matuto’” (MORAES, 2012, p. 89), além, é claro, do domínio da técnica e do estilo seco. O conceito de escritor econômico, dotado de exímio domínio dos recursos linguísticos, capaz de equalizar a precisão gramatical e as expressões de cunho regional, não deixaria de acompanhar as notas sobre a produção literária de Graciliano Ramos. Se em **Caetés** reconhecemos “alguma hesitação técnica ou traço de naturalismo mais convencional” (BUENO, 2006, p. 237), ao que acrescentamos esparsa afetação gramatical, notadamente nas colocações pronominais, **São Bernardo**, livre de semelhantes observações, representa a maturidade de um escritor muito acima da média desde a sua estreia. Sobre ser ou não um romance regionalista, vale lembrar que **São Bernardo** tem sua narrativa circunscrita aos limites de uma fazenda, donde saltam aspectos da vida rural na região do Agreste. Mas isso não é fator suficiente para assegurar o caráter regionalista de uma obra, haja vista que, neste caso, a ação dramática não é motivada por circunstâncias sociais, econômicas, naturais e culturais estritamente ligadas a uma região específica, mas, sim, “à impossibilidade de compreensão e mesmo de comunicação entre Paulo Honório, embrutecido e obcecado pelo ‘desejo de propriedade’, e Madalena, sensível e aberta à solidariedade humana.” (ALMEIDA, 1999, p. 288). Problema que nada tem de regional, portanto, pois o foco do conflito está da progressiva desumanização por que passa o homem que supervaloriza a propriedade em detrimento dos valores humanos.

De todos os romances de Graciliano, **Angústia** é o que menos insinua qualquer denotação regionalista. Assim como Bento Santiago, Belmiro Borba e Paulo Honório, Luís da Silva, narrador da história, é um homem frustrado, “mas um frustrado violento, cruel, irremediável, que traz em si reservas inesgotáveis de amargura e negação.” (CANDIDO, 2012b, p. 47). Submetido à publicação em

péssimas circunstâncias, quando Graciliano foi preso, o romance ressent-se de excessos e gorduras que destoam das páginas magras dos seus irmãos mais velhos. É possível que esses exageros correspondam ao enfoque psicológico-existencial do livro, no qual, mais do que em nenhum outro, “o narrador tudo invade e incorpora à sua substância, que transborda sobre o mundo.” (CANDIDO, 2012b, p. 47). Como saída, a técnica será a do monólogo interior, cujo ápice se encontra no delírio das páginas finais. Lançando mão de fragmentos de memória, o narrador dá a conhecer alguns fatos biográficos e lances importantes da sua vida antes de encontrar Marina. Funcionário público e, nas horas vagas, jornalista e escritor, Luís da Silva não é um homem da cidade: é, antes, um descendente de uma família rural “que veio decaindo ao longo de duas gerações, até atingir o estado de quase privação em que vive o personagem, pequeno funcionário com pretensões intelectuais.” (ALMEIDA, 1999, p. 291). Essa transformação do proprietário rural em homem de letras, bacharel, interessado nas humanidades não é ponto exclusivo de **Angústia**. Aparece, sobretudo, nos romances de José Lins do Rego, nomeadamente nos personagens Carlos de Melo, de **Banguê**, e Lula de Holanda, de **Fogo morto**, que demonstram a completa inaptidão e o desinteresse dos homens instruídos pelo trabalho no campo.

Em 1938, Graciliano publicará a obra que representa o mais alto nível literário a que chegou a ficção regionalista do Romance de 30: **Vidas secas**. Somente em 1943, com a publicação de **Fogo morto**, teremos algo que se lhe compare, embora numa realização estética diversa em vários pontos. Se, para George Stewart, retomado por Coutinho (2004a), para ser regionalista “uma obra de arte não somente tem que ser localizada num região, senão também deve retirar sua substância real deste local” (p. 235), nenhuma outra obra até então cumpriu esse quesito de forma mais acabada e no mais elevado proceder do que esse romance do escritor alagoano. “Nele a integração entre o espaço (físico e social), o homem, a ação, a linguagem, a temática e a própria articulação da narrativa torna-se quase absoluta. Nada existe com valor adjetivo ou puramente circunstancial.” (ALMEIDA, 1999, p. 293). Não por acaso, estamos diante do último romance de Graciliano, um livro de maturidade de quem estreou atrasado para os padrões da época⁷⁵, mas

⁷⁵ Enquanto Graciliano Ramos estreia em livro, com **Caetés** (1933), aos 41 anos de idade, Rachel de Queiroz era uma moça de 19 anos quando do seu debute com **O quinze** (1930) e Jorge Amado era

desde o início ciente do seu papel e provido do domínio da arte. Diferente dos demais, **Vidas secas** será escrito na terceira pessoa, um foco narrativo pouco usual para um escritor que daria prosseguimento biográfico à sua obra, deixando de lado a ficção. De todos os romances, será o único que terá como núcleo “o drama social e geográfico da sua região, que nele encontra a expressão mais alta.” (CANDIDO, 2012c, p. 119.)

É, em resumo, a história de uma família miserável de retirantes, formada por Fabiano, sua mulher, dois filhos e uma cachorra. O que acompanhamos, a princípio, é a chegada dessa família a uma fazenda abandonada, onde Fabiano passa a trabalhar e a servir como vaqueiro a um dono ausente. No recheio, há o cotidiano monótono, onde se incluem capítulos que narram alguns incidentes diários e as questões pessoais de cada um. Sobre a estrutura do livro, dividido em treze capítulos, houve quem percebesse nele algo intermediário entre o romance e o conto. De fato, alguns desses capítulos foram publicados anteriormente como contos, na imprensa, sendo o caso mais conhecido o de título “Baleia”. No entanto, a despeito de serem cenas e episódios mais ou menos isolados, os capítulos do romance “são na maior parte por tal forma solidários, que só no contexto adquirem sentido pleno.” (CANDIDO, 2012b, p. 62).

No que diz respeito à técnica narrativa empregada, devemos, ainda que rapidamente, comentar o foco narrativo do romance. A opção por um narrador heterodiegético se justifica pela rusticidade e insipiência linguística dos personagens, incapazes de levar adiante uma narrativa autodiegética. Unindo num mesmo fluxo narrativo o mundo interior das personagens e o exterior da ambiência, o narrador assumirá, na terminologia de Norman Friedman, a *onisciência seletiva múltipla*, em que “a história vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas.” (LEITE, 1987, p. 47). Limitando a sua onisciência às percepções de mundo dos seres e aos seus movimentos interiores, o narrador abusa do discurso indireto livre como abertura para dar vazão à narrativa, daí a quase absoluta supressão do diálogo direto no texto, muito em razão, também, da pobreza verbal dos caracteres, fruto das limitações e do embrutecimento a que a hostilidade do sertão submete o homem. Fixando realidades construídas a partir das múltiplas perspectivas de mundo das

um rapaz de mesma idade quando lança **O país do carnaval** (1931). José Lins do Rego, caso menos espantoso, tinha 31 anos quando do lançamento de **Menino de engenho** (1932).

personagens, Graciliano deu ao romance nordestino uma narrativa multifacetada, mormente no que diz respeito à projeção “da realidade social e existencial do sertanejo.” (ALMEIDA, 1999, p. 301.)

E voltamos a Rachel de Queiroz. Antes, porém, devemos advertir que qualquer conclusão a que chegemos tem seu principal desenvolvimento no capítulo anterior. Foi lá que mais profundamente discutimos e analisamos os quatro romances que a escritora cearense publicou na década de 1930.

Sem a pretensão de afirmar que o que vamos dissertar representa qualquer novidade, gostaríamos de retomar uma consideração feita por José Maurício Gomes de Almeida, estudioso capaz de perceber que “qualquer rótulo generalizante aplicado à ficção de Rachel de Queiroz, do tipo ‘romancista regionalista’ ou mesmo ‘romancista social’, constitui um simplismo e uma inexatidão.” (1999, p. 207). Simplismo e inexatidão, inclusive, a que foram alvos outros escritores do período, visto que muitos dos romances e romancistas agrupados sob a rubrica de regionalistas, na verdade, não o são, o mais das vezes o regionalismo se manifestando apenas na aparência; em casos extremos, vemos sua obra completa rotulada como regionalista, quando a questão passa ao largo de qualquer visão de conjunto. Para melhor fixar um conceito escorregadio e normalmente balizado em consideração à representação ficcional de posições geográficas à margem do centro de prestígio, vale mais uma vez citar Almeida (1999) pelo seu empenho em delimitar o fenômeno:

Partimos da ideia básica de que, para que uma criação artística seja considerada regionalista, deve haurir a sua matéria e a sua substância na própria realidade físico-cultural da região, ainda que para transcendê-la. Admitimos também que a criação regionalista surge normalmente quando essa realidade se apresenta suficientemente diferenciada – no todo ou em alguns de seus aspectos decisivos – para alimentar uma obra peculiar. (p. 186.)

Dos quatro romances queirozianos dos anos 30, **O quinze** (1930), **João Miguel** (1932), **Caminho de pedras** (1937) e **As três Marias** (1939), somente o primeiro constitui um exemplo de obra regionalista, pois nele a matéria da obra será fornecida pelo elemento local. A vida do homem na região do sertão cearense e, principalmente, o drama que acompanhamos ao longo da narrativa são reflexos

tanto do ambiente natural (a estiagem, a falta d'água, o clima árido, a vegetação agreste) quanto das circunstâncias socioculturais e da realidade humana representadas (o êxodo rural, o perfil do homem sertanejo na luta pela sobrevivência, os seus traços idiossincráticos). Além disso, também preenchem as páginas do romance referências à religiosidade, à relação homem-natureza, às soluções de trabalho e outros aspectos intimamente relacionados àquela realidade, tudo isso construído numa linguagem que revela uma alternativa vitoriosa do trabalho com o dialeto local. Anos depois, o tema da seca, central em **O quinze**, fornecerá matéria a outros romances do período, a exemplo de **Vidas Secas** (1938) e **Seara Vermelha** (1946).

O romance seguinte, **João Miguel**, conquanto tenha a ambiência restrita aos limites de uma cadeia do interior cearense e entregue aspectos da vida local, como o trabalho, os hábitos e a linguagem, não tem nesses traços específicos o motor do seu drama. A problemática, aqui, é individual, um embate íntimo que se desenvolve no psicológico do personagem-título. Serão o seu crime e os consequentes anos de prisão que o narrador colocará em foco ao longo das páginas, preocupado em analisar com destreza a mente perturbada de um criminoso que não se vê como tal. A crítica contemporânea ao livro, chegando a afirmar que **João Miguel** é “um romance que pretende focalizar um dos aspectos mais estranhos das cadeias do Sertão, onde os presos, quase sempre, têm regalias especiais de coronéis...” (CALLAG, 1932), limitou e não alcançou o verdadeiro núcleo do problema, porque não estamos diante de um romance de costumes, como disse o mesmo crítico. Na verdade, funcionando como um microcosmo do sistema de relações sociais que imperam lá fora, a cadeia extrapola o sentido de reclusão e se expande como reflexo do comportamento humano, das organizações policiais e judiciárias e do poder da influência e do dinheiro sobre o bem-estar.

Depois de cinco anos de ausência, Rachel voltava ao romance com **Caminho de pedras**, o seu livro mais surrado pela crítica, como vimos. E a razão disso se encontra no excessivo enfoque dado pelos analistas às lutas políticas e aos bastidores dos movimentos partidários que o livro sem dúvida traz, mas não ao ponto de configurar-lhe o cerne. Está, na verdade, na parcela política da história muitas das motivações que levarão a romancista a abordar problemas afetivos, e é exatamente aqui que a escritora mostra a sua grandeza. Não há que dissociá-los como uma parte fraca ou forte do livro, mas sim observá-los como intimamente

imbricados no desenvolvimento do problema. As páginas que contam o processo de criação de uma célula comunista na capital cearense, um espaço urbano e provinciano que nada encerra de propriamente regionalista, fazem-no sob uma perspectiva crítica, cética até, antes desnudando os conflitos internos, os desentendimentos, os preconceitos e as intolerâncias que resumiam os principais percalços internos da luta. Nesse ponto, o romance vai na contramão da literatura social ou proletária que, de mau modo, impuseram-lhe como rótulo, sabendo como poucos encontrar as implicações políticas sobre as vitórias e as desgraças pessoais que dão forma ao destino humano.

Em seu último romance da década, **As três Marias**, a escritora se afasta definitivamente de qualquer proposição regionalista que poderiam infigir-lhe. Tendo ainda como cenário Fortaleza, não há muito o que se discutir sobre o tom autobiográfico do livro, reiterado por Rachel em muitas de suas falas e percebido pela crítica já no seu lançamento. Se Graciliano abandona, no seu último romance, o foco autodiegético e entrega as rédeas da narrativa a um locutor externo aos fatos, se bem que muito específico, a autora em questão realizará movimento contrário, deixando a narração em terceira pessoa e entrando, pela primeira vez, nos domínios do “eu”, sem que isso signifique grandes transformações no texto quando comparado aos demais. Foco que se combina ao conteúdo daquelas páginas, carregadas de memórias e do registro de passagens da vida de maior relevância. Sendo o **Amanuense Belmiro**, decerto um dos maiores romances da década, produto de uma série de crônicas publicadas por Cyro dos Anjos num jornal mineiro, entendemos o quão frutífero esse gênero pode ser quando amalgamado para dar forma a uma narrativa longa. E falamos isso porque, ao ler os capítulos de **As três Marias**, nos sentimos diante de crônicas, mas não crônicas avulsas. Ao contrário, descobrimos uma história plana, horizontal, somente as suas partes funcionam como episódios gravados ao sabor dos influxos íntimos da narradora, em composições breves e seguras. Ninguém, em 1939, leu de maneira mais atenta e profunda o romance do que Mário de Andrade, sendo dele a avaliação de que Rachel alcançara, com **As três Marias**, a cristalização da sua arte, ligando-se “a uma das mais altas dentre as nossas tradições romanescas, a de Machado de Assis.” (1939, n.p.)

Apreciada entre o elenco do Romance de 30, Rachel de Queiroz surge, em primeira instância, como uma pioneira, uma moça capaz de, já no seu debute,

empregar muitos dos ganhos do primeiro modernismo, em especial no que diz respeito aos usos linguísticos, e estabelecer alguns dos parâmetros que nortearão o tipo de narrativa dominante na década. À sua maneira honesta de representar os fatos, sem pretensões politicamente enviesadas, **O quinze** entrega uma outra possibilidade de romance social, eficaz em sua naturalidade. Ao passo que, nos outros livros, tão diferentes entre si, reconhecemos a confirmação de um projeto literário que priorizou o indivíduo em face das injustiças sociais, a absorvente busca da mulher por autonomia e outras pautas que, ao contrário do comum entre os romances da década, faziam parte das obras sem que isso lhes desse “o cunho político de literatura de propaganda revolucionária” (COUTINHO, 1986a, p. 280). Ao afirmar que os livros de Rachel são diferentes entre si, não queremos repetir a conclusão a que chegou Aurélio Buarque de Holanda sobre Graciliano Ramos, citado por Otto Maria Carpeaux em seu ensaio “Visão de Graciliano Ramos”:

O nosso amigo comum Aurélio Buarque de Holanda chamou-me a atenção para a circunstância de representar cada uma das obras de Graciliano Ramos um tipo diferente de romance. Com efeito. *Caetés* é dum Anatole ou Eça brasileiro; *São Bernardo* é digno de Balzac; *Angústia* tem algo de Marcel Jouhandeau, e *Vidas secas* algo dos recentes contistas norte-americanos. Graciliano Ramos faz experimentos com a sua arte; e como o “mestre singular” não precisa disso, temos aí um indício certo de que está buscando a solução de um problema vital. (CARPEAUX, [19--], não paginado)

Vendo nisso uma característica que o separa dos demais romancistas do seu tempo e da sua região, Candido (2012d, p. 141) lembrará que a mais importante parcela da obra de José Lins do Rego, como já chegamos a dizer, está presa aos mesmos temas e ao mesmo ambiente, fato que se repete em Jorge Amado. Graciliano, por seu turno, esgotava ou queimava cada etapa, “no sentido quase próprio de quem destrói a forma para recomeçar adiante.” (p. 141). Um escritor *estrategista*⁷⁶, portanto, como poucos na nossa tradição, que vê a obra literária como resultado de um processo lento de maturação, “baseado em anos de meditação e de progressivo domínio dos meios técnicos.” (CANDIDO, 2011b, p. 76). Nesta classificação, sim, em que também se insere Cyro dos Anjos, incluímos o nome de

⁷⁶ No ensaio “Estratégia”, presente no livro **Brigada Ligeira**, Antonio Candido retoma um conceito desenvolvido por Almeida Salles num rodapé, que, por sua vez, foi buscá-lo em Paul Valéry. Trata-se da divisão dos escritores em *táticos* e *estrategistas*. Enquanto os primeiros são os “dotados de talento e habituados a construir, segundo o influxo dele, no primeiro movimento da inspiração” (CANDIDO, 2011b, p. 73), os segundos valem-se “menos na força impulsiva do talento que no domínio vagaroso, mas seguro, dos recursos da sua arte.” (p. 73.)

Rachel de Queiroz. E, se isso fica menos evidente na década de 1930, período prolífico para os padrões futuros da escritora, mas não para os de seus pares, a partir da década de 1940, os longos hiatos entre as publicações de romances confirmam que estes surgem como consequência de um dilatado trabalho anterior, frutos acabados, seguros e equilibrados de quem domina o ofício da sua arte.

Iniciando sua carreira numa década de produção literária intensa e apressada, com os surpreendentes oito romances dados a público por José Lins do Rego e os seis lançados por Jorge Amado, Rachel de Queiroz faz par com Graciliano Ramos, publicando apenas quatro livros do gênero. E nem queremos falar apenas de quantidade, porque tal, embora aponte para um processo lento de cura, pode ainda descambar em obras repetitivas ou até descuidadas. O fato, e a nossa anterior leitura da crítica contemporânea e dos próprios romances tentou mostrar, é que estamos diante de uma autora que tinha um projeto literário que nos parece concebido já desde o seu primeiro sucesso, tal a segurança da estreia e a coerência formal e estilística mantida, ou, antes, aperfeiçoada nos lançamentos futuros. Não seria exagero assinalar, nesse início de carreira, a força da influência materna, como uma implacável avaliadora da boa literatura, sobre uma jovem de dezenove anos que se lançava no romance. Literatura era coisa muito séria naquela fazenda, e a escritora nunca escondeu o “medo do espírito crítico de mamãe e de papai.” (QUEIROZ, 2002a, p. 64). Ademais, numa entrevista, Rachel comenta o quanto a essência própria da literatura, a linguagem, sempre esteve entre seus principais cuidados:

– Talvez uma das minhas constantes, desde que comecei a escrever, seja a preocupação com a linguagem. Muito já tenho dito a esse respeito, e muito me tenho esforçado por libertar minha linguagem literária de toda forma de barroquismo (isto é, o que eu chamo de barroquismo, que não sei se corresponde à definição oficial). Tirando das formas regionais, do oralismo, do coloquialismo, da adaptação brasileira da língua portuguesa, a minha própria forma de expressão. Mas, aí de mim, como ainda estou longe de conseguir o que procuro! (QUEIROZ, 1977, p. 118)

Se a escritora estava longe de atingir seu objetivo, a crítica pareceu sempre feliz com o resultado que entregou desde **O quinze**. Retomando a fortuna crítica imediata ao lançamento dos romances, há uma unanimidade na avaliação da qualidade da linguagem, positiva na sua despretensão e transparência. Mas, não nos enganemos, estamos diante de uma naturalidade fruto de intenso trabalho

verbal. Retomando o poeta⁷⁷, não vemos no texto o emprego do esforço e o suplício do mestre, mas ele está lá. Havendo um segredo de manufatura por trás da simplicidade, o descobrimos em Rachel orientar “a escrita em direção às tendências mais profundas da fala do povo, contornando entretanto o arremedo falso da pronúncia e da sintaxe regionais, em favor de uma síntese feliz do culto e do popular.” (ARÊAS, 1997, p. 95.)

Partindo de um olhar de conjunto, a literatura de Rachel de Queiroz parece reunir as melhores qualidades da ficção produzida pelos seus colegas. Certas características positivas, comumente associadas a autores do período, Rachel as sintetiza em sua literatura: é assim com a oralidade, a linguagem fluida e regional de José Lins, e o apuro formal, o domínio da técnica e o traço psicologizante de Graciliano. Basta um rápido voo sobre o Romance de 30 para perceber que a escritora provinha de uma geração dominada pelos homens, sendo exceção num meio literário assinalado “não só pela exclusividade masculina entre os autores, mas, ainda, pela intriga e pelos protagonistas” (MARTINS, 1997, p. 82), lotando as páginas dos romances revolucionários e grevistas, senhores de engenho, cangaceiros e cabras do eito, fazendeiros e vaqueiros, proletários e burgueses inescrupulosos, coronéis do cacau e alugados. Nesse conjunto, Rachel representará uma segunda via, a da transformação social dos papéis femininos, colocando no centro dos seus romances, excetuando-se **João Miguel**, uma coleção de mulheres introduzida por Conceição e enriquecida por Noemi e Maria Augusta, notáveis como seres livres na escolha de seus destinos, seja político ou amoroso.

Preterindo as soluções fáceis e não permitindo que as ideologias do momento contaminassem a sua obra, a escritora livrou seus romances das censuras normalmente aplicadas a Amando Fontes e a Jorge Amado, por exemplo. Apoiada na memória, sua ou da coletividade, no olhar perscrutador da realidade e na sensibilidade e no amor à terra, num telurismo que beira a devoção, Rachel de Queiroz lota a ficção com referências ao folclore, à arte, à religião, à medicina popular. Caminham pelos romances vaqueiros, rezadeiras, revolucionários e criminosos, mas seu conhecimento profundo do homem do sertão e de seus problemas, e a inserção de sua literatura no cenário dos eventos da História (seca,

⁷⁷ Livre referência ao soneto “A um poeta”, de Olavo Bilac.

revolução política), não indicam que “a ideologia assuma uma desmedida importância ou prejudique o valor literário do conjunto.” (ARÊAS, 1997, p. 98).

Páginas atrás, falamos que os melhores escritores do Romance de 30 foram aqueles que colocaram em primeiro lugar o problema da literatura, e não as questões sociais ou intimistas, presentes, sim, nas obras, mas como assuntos e não como condições ou demandas políticas. Perfil ao qual se adequa Rachel de Queiroz, quem a crítica e a historiografia literária desenharam como uma autora regionalista ou social, levando somente em conta a sua estreia. Como um ser político atento às questões do seu mundo, a escritora nunca deixou que sua literatura deixasse de tocar em temas sociais, mas, a partir de **João Miguel**, “seus romances são mais psicológicos do que qualquer outra coisa.” (BUENO, 2006, p. 22). Chamá-la de romancista regional ou social é cometer um erro de simplificação, limitando toda sua obra ao conteúdo de **O quinze**. Adiante, ao analisar os livros **Dôra**, **Doralina** e **Memorial de Maria Moura**, veremos o quando esse pensamento inexato esteve enrustado na opinião sobre a literatura de Rachel de Queiroz, servindo tanto para louvá-la quanto para diminuí-la.

4 A CRÍTICA LITERÁRIA E O SEU DESENVOLVIMENTO NO JORNALISMO BRASILEIRO DO SÉCULO XX

4.1 DA “PRÉ-HISTÓRIA” AO ROMANTISMO

Se comparada à dos países europeus que por aqui exerceram influência, a vida literária brasileira, à maneira da de grande parte do Novo Mundo, é relativamente jovem e recém-emancipada. Principiada no século XVI, nas primeiras iniciativas de colonização, nasceu em esparsas mas nem por isso menos representativas manifestações literárias, conquanto lhe faltasse certa “organização, dada a imaturidade do meio, que dificulta a formação dos grupos, a elaboração de uma linguagem própria e o interesse pelas obras” (CANDIDO, 2013, p. 26). Olhando a partir do nosso horizonte histórico, autores hoje canônicos, como Bento Teixeira e Gregório de Matos, foram talentos isolados cujas obras não obtiveram ressonância significativa à sua época.

Circunstância que se estende até o século XVIII, período das Academias e do nosso Arcadismo, quando as manifestações literárias dão lugar a uma literatura propriamente dita, dotada de um sistema de três elementos interligados, conforme colocados por Candido: o autor, a obra e o público (2013, p. 25). Somente a partir de então, com a integração dos referidos elementos, que se reconhece “a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade” (CANDIDO, 2013, p. 25). Noutros termos, a obra literária, denominador que integra os demais do sistema, é a transmissora de uma tradição, por meio da qual é possível acessar a maneira como os homens de diferentes conjunturas representaram a si mesmos e os seus semelhantes.

Não há, contudo, unanimidade entre os historiadores e críticos acerca do momento em que a literatura brasileira se legitima como produto autônomo – com Coutinho representando um conhecido contraponto à compreensão de Candido aqui aproveitada –, assim como também não encontramos consenso entre os estudiosos no tocante ao nascedouro da nossa crítica literária. Se, para José Veríssimo, importante historiador e crítico do entresséculos, “a crítica no Brasil nasceu com as

academias literárias do século XVIII” (VERÍSSIMO, 1998, 406), um contemporâneo seu, Sílvio Romero, apresenta certidão diversa, escrevendo que “nos tempos coloniais [a crítica] não existiu entre nós; seus primeiros rebentos são do tempo da regência” (ROMERO, 1960, p. 1640.)

Preferindo seguir a divisão proposta por Wilson Martins (2002), na sua grande obra de referência historiográfica **A crítica literária no Brasil**, delimitamos a existência de uma pré-história da disciplina, anterior ao que se desenvolveria no país ao longo do século XIX. Primeiramente, confrontando as posições de Romero e de Veríssimo no que diz respeito às primeiras manifestações da crítica literária por aqui, Martins considera que os dois estavam enganados na preocupação de identificar um eventual nome fundador da atividade no Brasil, “pois esse criador não houve” (2002, p. 22). Mas, a despeito desse equívoco comum, não resta dúvidas ao historiador de que, no que escrevera sobre o desenvolvimento da disciplina, Veríssimo acertou muito mais do que Romero, sendo arguto o suficiente para localizar as influências portuguesas nos primeiros artigos de crítica local.

Mais historiador do que propriamente um crítico, Romero não soube reconhecer as diferentes manifestações da crítica, em conformidade com a arte ou com a disciplina que lhe serve de objeto; tomando por idênticas, por exemplo, a crítica religiosa e a crítica literária. Ressalva vinda de Antonio Candido (2006a), que avalia certa confusão do estudioso sergipano ao não distinguir a realidade autônoma das diversas críticas: a literária, a científica, a filosófica, a de arte. Veríssimo, ao contrário, sendo, acima de tudo, um crítico literário, realizou um esboço superior por, entre outras razões, verticalizar sua atenção sobre o fenômeno literário e observar que a crítica brasileira “tem raízes diretas na que se fazia em Portugal pelos órgãos das academias e arcádias e pelos sensores oficiais.” (MARTINS, 2002, p. 20). Não por outra razão, a sua obra teria servido de fonte de influência sobre a crítica moderna de maneira superior ao que produziu Romero na área.

Não há dúvidas de que aprofundaremos os debates entre esses dois nomes ainda neste capítulo, mas, precisando abordar o nascimento da crítica literária no Brasil, algumas linhas devem ser escritas a propósito do que já nomeamos como sendo a sua pré-história. Wilson Martins (2002, p. 47), como a reiterar o traçado histórico-crítico estabelecido por José Veríssimo, dá-lhe o devido crédito da constatação de que a crítica literária brasileira nasceu com as academias do século XVIII.

Seguindo tal juízo, as primeiras incursões brasileiras na crítica, por se situarem num período artístico de resgate das tradições gregas e latinas, eram fortemente marcadas pela retórica tradicional e “facilmente escorregava[m] para os mais desmascarados encômios e excessivos louvores, em linguagem, como era a literária da época, túrgida e hiperbólica” (VERÍSSIMO, 1998, 407). Assim, em ensaios que utilizavam como régua a adequação do texto criticado aos parâmetros clássicos, esses críticos, também chamados de censores, tratavam-se “antes de letrados peritos em aplicar uma legislação do que de indivíduos livres para o exercício pleno das faculdades de discernir e julgar” (SOUZA, 2013, p. 14). Como não poderia deixar de ser, esse tipo de crítica é um arremedo da maneira portuguesa de exercer o ofício, o que endossa a influência que a então metrópole exercia sobre as produções intelectuais do Brasil colonial.

No que diz respeito a tais academias, lembramos que as que por aqui surgiram foram diretamente inspiradas nas que existiam em Portugal, compartilhando com essas a missão de desenvolver a tão necessária tarefa de educação do gosto e do exercício literário, além, é claro, de “exercer a crítica da produção literária da Colônia.” (MARTINS, 2002, p. 48). Destinadas a julgar a literatura local a partir de padrões vigentes na Metrópole, as academias brasileiras realizavam um trabalho de crítica cuja redação derramava-se em hiperbólicos e desvairados elogios, estritamente fundamentados nos princípios da retórica clássica portuguesa. Contudo, a despeito de tais ressalvas, há que se considerar a influência das academias do século XVIII não somente sobre a crítica, mas também sobre a criação do período colonial, sendo elas a fonte dos primeiros ensaios críticos da nossa pré-história literária.

Indo um pouco além, Wilson Martins, observando na crítica literária brasileira a existência de “famílias espirituais”, confere às academias o papel de precursoras das “linhagens gramatical, humanística, sociológica, impressionista e estética.” (MARTINS, 2002, p. 50). Explica-se: em sua história da crítica literária brasileira, o estudioso paulista buscou descobrir no desenvolvimento da disciplina não as suas aparências ocasionais, mas o que seria o seu espírito profundo. Assim, fugindo às divisões das gerações literárias em perspectiva cronológica, Martins compreende as famílias espirituais da crítica como agrupamentos acima de tais limitações, uma vez que os representantes de cada família “encontram-se em todas as épocas,

convivendo lado a lado uns dos outros e sem que tal convivência os descaracterize enquanto formas específicas de espírito.” (p. 29.)

A título de exemplo, tomando por recorte histórico o ano de 1945, temos, de acordo com quadro estabelecido pelo próprio autor, a coexistência de produções críticas da linhagem histórica, representada por Lúcia Miguel Pereira; sociológica, por Antonio Candido; impressionista, por Sérgio Milliet; e estética, por Alceu Amoroso Lima. Ou seja, num mesmo ano, assiste-se à produtividade de várias famílias espirituais, embora não passem despercebidas certas predominâncias que caracterizam e identificam cada geração.

Estando os germes das diversas famílias espirituais no ideário das academias literárias setecentistas, situadas na pré-história, Martins define seu pleno desenvolvimento a partir do século seguinte, quando tem por início a história propriamente dita, propiciada pelo estado das coisas na primeira metade do século XIX. Acrescentando que os críticos menores se adequam facilmente e sem variações a uma determinada família, o historiador não deixa de notar que os grandes, por sua vez, tendem a extravasar os limites e as limitações, produzindo obras críticas que variam entre as linhagens. Assim, nada impediria a um crítico da linhagem sociológica ou estética escrever, como muitos de fato escreveram, artigos de crítica impressionista ou histórica, especialmente porque não é tarefa fácil “distinguir onde termina o Formalismo ou o Esteticismo e onde começa o Impressionismo, ou onde começa a sociologia a se transmutar em história, ou onde os critérios humanísticos degeneram em simples levantamento filológico.” (MARTINS, 2002, p. 33.)

Esclarecido esse ponto, voltamos às academias para caracterizá-las como algo próximo a um salão literário. Considerando a situação de isolamento de um atrasado Brasil colonial, nem mesmo tal limitação apagou a influência benéfica que exerceram essas associações na educação do gosto. Dentre as academias que por aqui se formaram, podemos destacar: (1) a Academia Brasílica dos Esquecidos (1724-1725), a primeira de caráter semioficial nascida na Colônia, tendo sido fundada na Bahia e de vida curta, não ultrapassando 18 conferências; (2) a Academia dos Felizes (1736-1740), criada no Rio de Janeiro, contando com um total de trinta acadêmicos, que, ao longo dos seus quatro anos de existência, deixaram alguns trabalhos que sobreviveram ao tempo e podem ser encontrados nos acervos da Biblioteca Nacional; (3) a Academia Brasílica dos Renascidos (1759-1760), que,

na opinião de Wilson Martins (2002, p. 53), foi a mais importante e fecunda dentre todas que por aqui existiram, nascendo também na Bahia, assim como a primeira, e tendo por missão o ambicioso plano de editar por aqui a **História Universal da América**; e, por último, (4) a Sociedade Literária do Rio de Janeiro (1786-1794), de vida acidentada e de realizações intelectuais de pouca ou nenhuma relação com o seu nome, tendo se ocupado de trabalhos exclusivamente científicos, do que é exemplo “a memória sobre o eclipse total da Lua observado no Rio em 1787, a determinação da longitude da mesma cidade e a memória sobre o calor da terra.” (MARTINS, 2002, p. 56.)

Mais do que buscar o valor individual ou o destaque histórico dos membros dessas academias, parece-nos que tais associações têm sua importância, sobretudo, nas ações e nas influências exercidas como organizações coletivas, como instituições de compartilhamento e de circulação literária, ainda que restrita. Na opinião de Antonio Candido, que via em tais iniciativas os primeiros momentos de configuração e de estabelecimento de um sistema literário no Brasil, as academias davam à vida literária uma primeira densidade apreciável ao criar uma “atmosfera estimulante para a vida intelectual, favorecendo o desenvolvimento de uma consciência de grupo entre os homens cultos e levando-os a efetivamente produzir.” (CANDIDO, 2013, p. 78.)

Ainda no século XVIII, o nome de Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1749-1814) deve ser minimamente citado, escritor que exerceu a atividade crítica em sua obra em prosa e em verso, sendo o primeiro brasileiro “a demonstrar um conhecimento genuíno das regras clássicas de composição” (MARTINS, 2002, p. 63), ponto este que representaria a sua falta de originalidade, não tendo feito mais do que repetir as ideias e os versos de Boileau, este último um conhecido legislador da tradição poética aristotélica e horaciana. Ademais, também surpreende, na produção de Silva Alvarenga, uma espécie de conceituação do que deveria ser o papel político e social da poesia, igualmente inovador para a época, colocando-lhe mais uma vez em posição de precursor.

E é sem pedir à produção crítica das academias e de Silva Alvarenga mais do que eles poderiam dar – antes, conscientes da influência, embora limitada a pequenos círculos, que exerceram sobre o pensamento literário da Colônia – que avançamos para o século XIX. Situadas as raízes do que viria a ser a crítica literária brasileira nas suas variadas famílias espirituais, tem-se estabelecida a linha orgânica

de continuidade histórica que fez da atividade um sistema literário no Brasil. Em termos políticos e sociais, voltando-nos ao início dos anos oitocentos, percebemos o quanto a transferência da sede do Império para a cidade do Rio de Janeiro serviu de estalo para o despertar de uma consciência nacional, do que decorre, como observa ainda Wilson Martins, “o inexorável processo político da Independência, fonte e consequência de uma mudança profunda no estado dos espíritos e de todo o desenvolvimento intelectual posterior.” (2002, p. 72.)

Entendemos ser um produtivo caminho para se ter uma noção da atividade crítica no curso do século XIX apresentar, ainda que sinteticamente, o surgimento e as primeiras manifestações das linhagens críticas. Tomando em primeiro lugar a linhagem histórica, vemos que ela nasce a partir da demanda historiográfica de atenção à própria literatura local, no que se destaca um olhar em retrospecto. Até 1835, os críticos de tal linhagem dominam a cena literária brasileira, sendo, de fato, a primeira família espiritual a se constituir por aqui. Segundo Wilson Martins (2002, p. 81), o que a caracteriza e distingue em relação às demais é o fato de os seus membros encararem a literatura não como um produto essencialmente estético, no que se mostraria desligada das influências do tempo, mas como um problema da história, devendo ser explicada e qualificada em sua relação com as épocas. Decerto o principal nome internacional dessa linhagem, Sainte-Beuve é conhecido por, em suas interpretações, dar grande fecundidade à matéria de documentos e dados históricos a respeito dos autores sobre os quais se debruçava, lotando o texto de um biografismo útil a críticos posteriores.

No Brasil, encimam a lista de críticos históricos nomes como o de Januário da Cunha Barbosa (1780-1846), responsável pela coletânea **Parnaso brasileiro** (1829-1832), que colocou à disposição do público a produção poética nacional do passado; e de José Inácio de Abreu e Lima (1796-1869), autor do **Bosquejo histórico, político e literário do Brasil**, obra de cunho historiográfico em que se analisa comparativamente a construção histórica e intelectual do Brasil e de outros países da América, e na qual as ligações entre a vida política e a literatura são de tal forma colocadas que esta última é renegada a um patamar secundário. Chamando a atenção para os malogros em que facilmente os trabalhos da linhagem historiográfica podem cair, Martins percebe que é muito comum os críticos menores

desta família satisfazerem-se com datações e informações meramente documentais, no que perdem as obras, em tais análises, a significação estética. Se se encara o texto literário como mero marco inserido em recortes temporais, dificilmente se alcança “a categoria filosófica que faz da crítica um gênero criador” (2002, p. 82), e o artigo fracassa em sua condição de crítica literária.

Não se quer, com isso, dizer que os documentos e as datas não interessam ao trabalho crítico. Tanto a biografia quanto os eventos de relevo histórico podem ser material ancilar à análise literária, conforme as demandas teóricas e metodológicas levantadas pelo próprio texto. O que se condena, aqui, é a ingenuidade de se pensar que se pode explicar a literatura como simples derivado histórico, amputando-lhe a matéria específica que é a sua natureza estética enquanto obra de arte.

Voltando aos nomes, um bastante conhecido, Gonçalves de Magalhães (1811-1882), foi responsável por prolongar, com o seu “Ensaio sobre a história da literatura do Brasil”, a linhagem histórica ao mesmo tempo em que estabelecia a família espiritual dos impressionistas, a segunda que trataremos aqui. De acordo com Wilson Martins (2002, p. 88), em seu ensaio, Magalhães revela um ideário estético inevitavelmente contraditório entre o seu espírito neoclássico e as concepções românticas então emergentes, com as quais, saliente-se, não sentia grandes afinidades. Sendo a mais numerosa dentre as nossas famílias espirituais, a linhagem impressionista é, também, a mais caluniada e atacada, posição que nos coloca diante da necessidade de conceituar o que foi o Impressionismo que a originou.

Palavra que passou das artes plásticas para a crítica literária, o termo “Impressionismo”, ou, para qualificar os seus adeptos, “impressionistas”, veio de um quadro exposto por Monet em 1874, cujo título era **Impression, soleil levant**. Impressionistas, então, passaram a ser os pintores que abandonaram a maneira clássica de ver as paisagens, valorizando uma reprodução tanto quanto possível da iluminação e do movimento, numa opção pela valoração pictórica da luz em lugar do aspecto essencialmente intelectual representado pelo contorno e pelo traço. Wilson Martins registra que a palavra passou para a crítica por um acidente semelhante ao que deu nome à escola de pintura, trazendo consigo os mesmos mal-entendidos que circulavam em relação às artes plásticas: “Impressionismo passou a ser, em crítica,

sinônimo de diletantismo, argumento polêmico que nada significa como caracterização de uma família espiritual.” (2002, p. 89.)

Para muitos estudiosos, sobretudo os da segunda metade do século XX, o Impressionismo não passa de diletantismo, afirmação que traz consigo uma desautorização e até certa compreensão de irrelevância do trabalho intelectual dos que produziram artigos dentro dessa linhagem crítica. Mais à frente, ao discutirmos o debate entre a cátedra e o rodapé, teremos melhor oportunidade para aprofundar essa querela, mas, em tempo, nada nos impede de adiantar que, qualquer que seja a objeção que se faça ao gosto particular de um crítico, ao seu subjetivismo e à sua maneira de ler e de sentir a obra, a verdade é que, sem tudo isso, não há crítica.

Justificar o gosto com base na cultura e nos fatos estéticos parece o único mandamento do crítico literário; e se o gosto não exclui, naturalmente, o estudo e a pesquisa, que pode ser científica [...], menos ainda pode excluir o subjetivo que a interpretação necessariamente compreende. (MARTINS, 2002, p. 91.)

Igualmente impressionista, no Brasil recém-emancipado, foi Francisco de Sales Torres-Homem (1812-1976), que escreveu artigo sobre o livro de versos **Suspiros poéticos e saudades**, do já mencionado Gonçalves de Magalhães. Também outros nomes, como o de Dutra e Melo (1823-1846) e de C. Emilio Adet (1818-1867), figuram no quadro cronológico das contribuições da linhagem Impressionista na primeira metade do século XIX. Século que, até por volta de 1870, assistirá ao predomínio das famílias espirituais histórica e impressionista, anteriormente apresentadas, e mais uma terceira, a humanística. Antes, porém, de comentarmos o desenvolvimento desta última na produção intelectual oitocentista, cabe mais uma vez a ressalva de que tais famílias não se substituem umas às outras, mas coexistem no cenário literário nacional da época, com muitos críticos, inclusive, contribuindo simultânea ou alternativamente em diferentes linhagens críticas, no que demonstram certa versatilidade analítica. Como a realizar um apanhado dos nomes que acompanhamos até aqui, Wilson Martins registra o ecletismo crítico de alguns deles:

Se pertence à linhagem histórica o primeiro representante da crítica brasileira (Januário da Cunha Barbosa, 1829), logo seguido por Abreu e Lima e Gonçalves de Magalhães, este último, já contracena com Torres-Homem, da família espiritualista; contudo, como vimos, Gonçalves de Magalhães é também impressionista no tratamento da história, assim como

é humanista ou neoclássico quanto ao ideário estético. (MARTINS, 2002, p. 91-92.)

Sucedee que essa sobrevivência ou até prolongamento da retórica clássica, em alguns conservada a despeito da dominação cultural romântica, pode ser entendida como o germe do que viria a ser a família humanística, cujo primeiro representante brasileiro será, em 1846, o Pe. Miguel do Sacramento Lopes Gama (1791-1852). Por humanismo, vale a definição, entende-se um sistema de educação tradicional que pretendia a formação integral do indivíduo, no tocante à personalidade e à intelectualidade, pelas disciplinas das humanidades: a princípio, o chamado “trivium”, que compreende a gramática a retórica e a dialética, ao que se somaram os conhecimentos de história, filosofia e as línguas clássicas latim e grego. Em termos especificamente literários, o humanista é aquele que obteve uma ampla formação cultural erudita, sobretudo em tais disciplinas. Demanda cultural que se aplicava, na Itália renascentista, não apenas aos críticos e ensaístas, mas também aos poetas criadores, devendo estes últimos, igualmente, apresentar uma sólida educação como pré-requisito para a atividade artística.

Caracteriza, portanto, os críticos da linhagem humanística a superioridade de um espírito ilustrado, inclinado à investigação dos objetos tendo a sua alta erudição como instrumento de leitura. “Para eles, o fenômeno literário é de natureza filosófica, e a literatura, um instrumento de conhecimento do homem.” (MARTINS, 2002, p. 96). Penetrando no Brasil com o ensino jesuítico, as ideias humanísticas vão predominar por mais de três séculos, de modo que não significavam novidade semelhantes manifestações críticas no curso do século XIX. Ao analisar o estilo das obras, tais críticos iam além, e o faziam numa noção muito mais filológica do que meramente gramatical. Desenvoltura obtida graças ao indispensável conhecimento das fontes linguísticas e literárias, extraído das leituras diretas de autores da literatura grega, latina e hebraica.

É certo que reside nesse último interesse de análise (o estudo dos elementos linguísticos do texto) a grande razão que leva Wilson Martins (2002, p. 152) a considerar ser a família humanística uma extensão da gramatical, embora, aqui no Brasil, a ordem de aparição tenha sido inversa. E dizemos isso porque é preciso avançar até 1902 para vermos, no quadro cronológico das contribuições críticas, os nomes de Rui Barbosa (1849-1923) e de E. Carneiro Ribeiro (1839-1920) encimando a lista de críticos afinados com a linhagem gramatical. No entanto, uma

discussão linguística em torno do romance **Iracema** (1865), de José de Alencar, é considerada por Martins (p. 182) como a primeira manifestação do que mais tarde configuraria a família espiritual dos gramáticos no Brasil, sem dúvida uma das mais características e persistentes da crítica nacional, ainda que, em termos intelectuais, mostre-se a mais limitada de todas.

A discussão envolvendo Manuel Pinheiro Chagas e Antônio Henriques Leal contra o romancista baseava-se em censuras feitas pelos dois críticos a propósito dos romances alencarianos. Apontando a inexistência de correção linguística, além de o empenho em tornar o brasileiro uma língua diversa do português, pelo emprego de neologismos e insubordinações gramaticais, o crítico lisboeta Pinheiro Chagas (1867, p. 221) terá as suas observações negativas reiteradas pelo jornalista maranhense Antônio Henriques Leal (1874, p. 214), que chega a repeti-lo quase literalmente, lamentando o talento de Alencar não se aplicar ao estudo da língua, de tal forma sendo descuidada, desigual e frouxa a gramática das obras.

Para Martins (2002, p. 181), no entanto, os dois não poderiam estar mais enganados, pois a poucas coisas Alencar se entregava com tanta seriedade e paixão quanto ao estudo da língua, seja em matéria de ortografia, neologismo, arcaísmo, sintaxe, sempre apoiado em pesquisas filológicas de grande conceituação à época. Não passavam, portanto, de ataques infundados, sendo mais provável o conhecido nome do romantismo nacional revelar competência linguística incomparavelmente superior e mais sólida do que os seus detratores. No pós-escrito à 2ª. edição de **Iracema**, datado de outubro de 1870, em que responde a um e a outro, o romancista tem ciência de que suas opiniões em matéria de gramática lhe têm valido a reputação de inovador, “quando não é a pecha de escritor incorreto e descuidado.” (ALENCAR, 2006, p. 289). Escreve, ainda, que, se a transformação vivida pelo português significa uma decadência, como coloca Pinheiro Chagas, ou uma elaboração para a sua florescência, como espera, isso é “questão que o futuro decidirá” (p. 295); cabendo àqueles, como Henriques Leal, que censuram a sua maneira de escrever, saber que ela não provém “da ignorância dos clássicos, mas de uma convicção profunda a respeito da decadência daquela escola.” (p. 307.)

Ora, pelo que se pode observar, os críticos da linhagem gramatical não vão muito além da redução do texto literário a uma questão meramente gramatical, resumindo o problema estilístico a uma percepção purista e casta de língua: o bom escritor, de acordo com os analistas mais ortodoxos dessa linhagem, é aquele que

escreve com correção, limitando-se a repetir, “sem violá-las, as construções sintáticas e o vocabulário dos ‘clássicos’.” (MARTINS, 2002, p. 182). Esse preciosismo gramatical teria origem, aqui no Brasil, na pena de críticos, censores e acadêmicos do período colonial, autoridades que se ocuparam da literatura local e assumiram o papel de proprietários da língua. No quadro dos primeiros séculos, grande parte da atividade crítica esteve nas mãos de gramáticos, espécie que não desaparece completamente, mas perde muito de sua força e prestígio após o Modernismo. Trazendo para mais perto de nossos dias, Martins nota que o que hoje se rotula como crítica linguística ou estilística não passa de “apenas metamorfoses e atualizações da velha crítica gramatical.” (p. 186.)

Faltando o comentário das linhagens estética e sociológica, devemos esclarecer que esta última será abordada no tópico seguinte, quando mais detidamente discutiremos a produção crítica de Silvio Romero. Dito isso, encerramos esta seção com as contribuições trazidas por Machado de Assis (1839-1908), especificamente nos anos de 1865 e 1873, o primeiro nome da família espiritual estética no Brasil. E dizemos isso amparados em Wilson Martins (2002, p. 136), para quem “O ideal do crítico”, texto publicado a 8 de outubro de 1865, no **Diário do Rio de Janeiro**, significa a nossa primeira conceituação específica da crítica literária.

Nesse artigo, aquele que viria a ser o mais notável escritor dos oitocentos posiciona-se sobre a corrente atividade da disciplina no Brasil. A princípio, Machado reconhece como principal falta entre os críticos o desconhecimento da ciência literária, “e a crítica, desamparada pelos esclarecidos, é exercida pelos incompetentes” (ASSIS, 2008a, p. 39). A razão do nosso prejuízo literário estaria, portanto, nessa atividade mal exercida, que, em vez de fomentar, termina por espaçar o surgimento de boas obras, “seladas por um talento verdadeiro” (ASSIS, 2008, p. 40); somente o estabelecimento de uma crítica “pensadora, sincera, perseverante, elevada” (ASSIS, 2008a, p. 40) elevaria a nossa literatura, tornando-a grande.

O foco desse texto está na apresentação das qualidades necessárias a um bom crítico. A primeira delas é o domínio da ciência literária, imprescindível para o trabalho de análise e sem o qual o crítico não alcançaria o cerne de uma obra: “Crítica é análise – a crítica que não analisa é a mais cômoda, mas não pode

pretender a ser fecunda” (ASSIS, 2008a, p. 41); fecundidade útil tanto às obras prontas quanto às futuras. Além da ciência literária, a consciência também seria indispensável ao crítico, pois que não cabe o julgamento levado pelo mérito da simpatia ou da antipatia, da amizade ou da inimizade, fatores muitas vezes condicionantes de elogios ou de rechaças às obras criticadas. A crítica, portanto, “deve ser sincera, sob pena de ser nula” (ASSIS, 2008a, p. 41.)

Seguindo em seu artigo, Machado ainda exige do crítico a coerência, a independência, a imparcialidade, a tolerância, a urbanidade e a perseverança. Vejamos cada uma. Coerência, qualidade sem a qual o crítico se arriscaria a cair em contradição, pois os julgamentos movidos por questões externas à literatura tenderiam à anulação mútua: para um crítico incoerente, “os seus juízos de hoje serão a condenação das suas apreciações de ontem” (ASSIS, 2008a, p. 42.)

Ao defender a independência, o escritor coloca-a como a condição de um crítico livre da vaidade dos autores e da sua própria, e cuja profissão “deve ser uma luta constante contra [as] dependências pessoais, que desautoram os seus juízos, sem deixar de perverter a opinião” (ASSIS, 2008a, p. 43). Independente, o crítico poderá alcançar a imparcialidade – necessária para um trabalho isento e literariamente fundamentado – e ser capaz de reconhecer nos seus ensaios as imperfeições das obras dos amigos e os méritos dos inimigos.

A tolerância, por sua vez, é necessária ao crítico que não se deixa levar por afinidades literárias; ou seja, se seu gosto está nas produções românticas, que isso não seja motivo para negar as obras neoclássicas ou realistas. Já a urbanidade é o uso moderado e respeitoso da linguagem, diferente das formulações difíceis, que comprometem a fluidez das ideias: “Se a delicadeza das maneiras é um dever de todo homem que vive entre homens, com mais razão é um dever do crítico, e o crítico deve ser delicado por natureza” (ASSIS, 2008a, p. 44.)

Por último, o crítico precisa ser perseverante, pois muitas são as exigências impostas pelo trabalho de análise, conforme as elencamos aqui. Exercida essa crítica ideal, teríamos como resultado uma elevação da literatura brasileira, numerosas que seriam as obras de verdadeiro valor. Embora pondere a demora para essa reforma da crítica, Machado vê na correta execução da atividade a possibilidade de um futuro brilhante para a nossa literatura, assim encerrando o seu texto:

Se esta reforma, que eu sonho, sem esperanças de uma realização próxima, viesse mudar a situação atual das coisas, que talentos novos! que novos escritos! que estímulos! que ambições! A arte tomaria novos aspectos aos olhos dos estreatantes; as leis poéticas – tão confundidas hoje, e tão caprichosas – seriam as únicas pelas quais se aferisse o merecimento das produções; e a literatura, alimentada ainda hoje por algum talento corajoso e bem encaminhado, veria nascer para ela um dia de florescimento e prosperidade. Tudo isso depende da crítica. Que ela apareça, convencida e resoluta – e a sua obra será a melhor obra dos nossos dias. (ASSIS, 2008a, p. 46.)

Nesse “O ideal do crítico”, um muito otimista Machado de Assis constrói uma metacrítica cuja proposta não é somente refletir sobre a atividade da crítica literária, mas, principalmente, propor um modelo ideal, como o próprio título diz, de crítico; e nesse ponto, que é central, o artigo toma a feição de uma profissão de fé. Mas não precisaríamos percorrer todo o texto para perceber que o modelo de crítico que Machado propõe não é assim tão paradigmático: basta-nos analisar esse último parágrafo. Ao reconhecer as leis poéticas – especialmente difundidas e abraçadas no período neoclássico – como preceitos para a composição literária, o autor demonstra o quanto a sua visão artística, ao menos na época em que compôs o artigo, é herdeira da tradição clássica. Assim como Machado, também Bernardo Guimarães e Macedo Soares, em seus estudos metacríticos, demonstraram ter sido “bons alunos, ecoando em seus textos o que se lhes ensinou na escola.” (SOUZA, 2013, p. 19.)

Demoramo-nos no texto de Machado por ele ser o mais difundido entre as realizações de metacrítica a ele contemporâneas; produções que, “tendo em vista o espírito geral da época, ressaltam a contribuição que poderia esperar-se da crítica para o desenvolvimento literário nacional” (SOUZA, 2013, p. 19). Contudo, o autor não pôde reconhecer a realização da sua proposta de reforma, pois que a crítica feita até muito depois da sua morte manteve alguns dos vícios condenados em seu artigo. Defendendo a ideia de que, para ser grande, um crítico precisa pôr lado a lado a competência literária e os valores éticos, Machado estabelecia certos requisitos morais a quem se dedicasse à atividade: a coerência, a independência, a tolerância, a perseverança e a honestidade são qualidades que extrapolam o estritamente literário, mas igualmente necessárias para que, um dia, viéssemos a desenvolver uma grande literatura.

O segundo texto de Machado que gostaríamos de mencionar, ainda que de forma mais breve, é a “Notícia da atual literatura brasileira”, publicada a 24 de março

de 1873 em **O Novo Mundo**. Muito mais conhecido pelo subtítulo “instinto de nacionalidade”, o artigo toma por centro a verificação de em que medida as letras brasileiras adquiriram o caráter especificamente nacional que se fazia perceber nas mais variadas produções, tanto literárias quanto nas de opinião. Oito anos depois de “O ideal do crítico”, Machado lamentava ainda não haver uma crítica “doutrinária, ampla, elevada, correspondente ao que ela é em outros países” (ASSIS, 2008b, p. 111), falta que significava um dos principais males de que padecia a literatura brasileira de então. Entendendo o correto trabalho do crítico como algo que contribui no desenvolvimento da arte, Machado vê nas análises certo potencial sobre a correção ou animação dos criadores. Dentre os seus desejos, estão os de que, em relação à literatura brasileira, “os pontos de doutrina e de história se investiguem, que as belezas se estudem, que os senões se apontem, que o gosto se apure e eduque, e se desenvolva e caminhe aos altos destinos que a esperam.” (p. 112.)

Ainda de acordo com o texto, tal instinto de nacionalidade era o primeiro traço a distinguir a literatura brasileira, podendo ser suas coordenadas identificadas desde Basílio da Gama e Santa Rita Durão, continuados no que àquela altura estabeleciam Gonçalves Dias, Porto-Alegre e Magalhães. Analisando o romance, a poesia, o teatro e a língua do período, Machado reconhecia o primeiro gênero como o mais apreciado entre os demais, no que percebe uma opinião errônea divulgada pelos analistas, a de que só se reconhece espírito nacional em obras que tratam de assuntos locais, doutrina que limita a produção literária. A esse propósito, recomenda posição diversa dos escritores, em algumas das linhas mais recorrentemente citadas do artigo:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (ASSIS, 2008b, p. 111.)

E adverte:

Um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores ou aves do país, o que pode dar uma nacionalidade de vocabulário e nada mais. Aprecia-se a cor local, mas é preciso que a imaginação lhe dê os seus toques, e que estes sejam naturais, não de acarreto. (ASSIS, 2008b, p. 120.)

No mais, representa esse artigo de 1873, conforme nos assegura Wilson Martins (2002, p. 164), o motivo inicial de uma prolífica e inapropriada antipatia de Silvio Romero em relação ao seu autor. Explica-se: ao registrar que não havia, no Brasil, uma crítica literária adequada ao que esperava tanto da atividade quanto do profissional por ela responsável, Machado naturalmente não tinha pretensões de atacar nenhum crítico em específico, muito menos Romero, cuja existência “provavelmente ignorava e cuja obra, de qualquer maneira, não era então suficientemente importante para modificar essa visão de conjunto.” (p. 164). Um jornal como o **Novo Mundo**, no entanto, circulava amplamente, o que leva a crer que o crítico sergipano leu a “Atual notícia” ali impressa.

Como resposta, nas décadas seguintes, tornar-se-ão cada vez mais comuns estudos romerianos que desqualificam Machado de Assis, numa cega animosidade capaz de comparar e supervalorizar o trabalho de Tobias Barreto em detrimento do que produzia o escritor carioca. Como poderemos ver melhor adiante, trata-se de um exemplo de ódio cultivado por razões claramente pessoais, atitude comum em Silvio Romero, cujos despropósitos das reações e os julgamentos temperamentais são conhecidos na nossa história literária.

No mais, a contribuição de Machado para a crítica literária da época vai além de “O ideal do crítico” (1865) e da “Notícia da atual literatura brasileira” (1873), publicando também em artigos suas leituras das obras de Joaquim Manuel de Macedo, Fagundes Varela, Álvares de Azevedo e Eça de Queiroz. Sucede que, ao longo do ano de 1866, o então iniciante na poesia e no teatro mantém uma coluna crítica no **Diário do Rio de Janeiro**, localizada na seção “Semana literária”. Nesse espaço, o jovem Machado “exerceu de maneira exemplar a crítica militante” (SANCHES NETO, 2008, p. 9), revelando por meio de seus artigos o desejo de reformar e aprimorar a literatura nacional. Mas, mesmo com suas análises merecendo os melhores elogios na época, termina por desistir do gênero, retornando a ele esporadicamente. A razão do afastamento, decerto, estava na sordidez do meio crítico, característica a que o escritor dificilmente se adequaria. Lamentando-lhe a perda, o que sem dúvida pesou negativamente no desenvolvimento da disciplina no Brasil, Ubiratan Machado levanta as suas principais qualidades de crítico, somente encontrando nomes que se lhe comparem fora do país:

Se exercitasse mais esta sua vocação, atingiria o mesmo nível dos maiores críticos europeus da época. A análise machadiana tem um equilíbrio, um senso de observação e uma justeza de avaliação raras de se encontrar isoladas, quanto mais juntas na mesma pessoa. Se, como ficcionista, Machado se equipara a Stendhal ou Flaubert, como crítico, caso persistisse, ficaria na mesma altura de Sainte-Beuve. Com algumas vantagens, como a de ser mais sintético e não levar escorregadelas como a do crítico francês, que pôs no mesmo nível Balzac e Sue. (MACHADO, 2010, p. 289.)

Apresentando outras hipóteses para o desligamento do escritor da atividade, Miguel Sanches Neto (2008, p. 11) retoma o que escrevera Mário de Alencar, que afirmava ter sido uma das causas do afastamento a rarefação do meio literário, havendo poucos livros de valor sendo produzidos, o que comprometia a atividade semanal do crítico que dependia de bons lançamentos que rendessem material de análise. Ademais, também teria contribuído para nos privar daquele que demonstrava uma promissora carreira na área a preocupação com a recepção de sua própria obra. Vejamos. Receoso das rivalidades criadas por suas opiniões sinceras, mas justas, Machado tinha por certos os ataques à sua produção literária, motivados unicamente por desforras pessoais. Buscando, ano após ano, uma consolidação como escritor, ao dar início à produção de contos e de romances que elevariam o seu nome a um patamar até então inédito, prefere, então, fazer a sua obra, exercendo a crítica literária de forma oblíqua e esporádica. “A busca do sucesso, conquistado diplomaticamente, seria incompatível com a crítica verdadeira – e Machado então desiste dela.” (p. 13.)

Dando ainda algumas palavras sobre a crítica literária do período do Romantismo, num panorama que nos serve de resumo do que colocamos até aqui, voltamos a um desacordo entre Silvio Romero e José Veríssimo, isso porque, enquanto um vê 1831 como o ano em que aparecem os precursores da crítica literária brasileira, negando a sua existência antes disso, o outro entende esse período como um segundo momento da nossa atividade crítica:

A crítica como um ramo independente da literatura, o estudo das obras com um critério mais largo que as regras da retórica clássica, e já acompanhado de indagações psicológicas e referências mesológicas, históricas e outras, buscando compreender-lhes e explicar-lhes a formação e a essência, essa crítica derivada aliás imediatamente daquela, pelo que lhe conservou algumas feições mais antipáticas, nasceu com o romantismo. (VERÍSSIMO, 1998, p. 408.)

Mantenedora ainda de algumas características setecentistas qualificadas como “antipáticas” por Veríssimo, a crítica feita no século XIX preservou em muitos casos o tom encomiástico, laudatório, na intenção de louvar e incentivar a produção literária de um país recém-independente. Em textos publicados nos periódicos da época, que se tornaram numerosos com o crescimento das atividades na imprensa, nota-se o quanto a crítica “acreditava ingenuamente que preconizar a produção literária nacional era o mesmo que valorizá-la e que o louvor, ainda indiscreto, seria estímulo bastante ao fomento das nossas letras” (VERÍSSIMO, 1998, p. 408). Assim, ainda que responsável por alçar à categoria de obras-primas textos “cuja leitura nos é hoje insuportável” (p. 408), a crítica literária de então exerceu a positiva função de estimular autores que somente nela encontrariam o “prêmio do seu esforço.” (p. 408.)

No lugar de trabalhos imparciais e verdadeiramente analíticos, como vimos Machado de Assis desejar, o que se lia nas poucas resenhas ou anotações jornalísticas eram gestos de cordialidade e demonstrações de fraternidade entre os amigos. “O hábito era o elogio fácil, temperado com generalizações inadmissíveis e comparações absurdas. Qualquer estreante inexpressivo lembrava Lamartine, Musset e Victor Hugo.” (MACHADO, 2010, p. 280). E falamos em poucas resenhas, porque, ao contrário do que se pode pensar, não era tão frequente e diária a impressão de artigos de crítica literária nos jornais da época.

Ubiratan Machado (2010, p. 277) escreve que, até o ano de 1850, as referências aos livros novos não passavam de breves notas, inseridas em seções gerais dos jornais, em meio a informações sobre saraus, recepções imperiais ou a chegada de alguma celebridade europeia. A página dos folhetins, que ocupavam o espaço mais nobre do jornal, imprimia eventualmente a divulgação de alguma obra recém-publicada. “Mas era um comentário rápido, sem qualquer preocupação crítica.” (p. 277). Serão, portanto, os folhetinistas que se referirão aos lançamentos até o final do Romantismo, quando passa a haver uma crítica literária mais consolidada nos jornais.

Falamos em folhetins, e devemos dizer que foi o **Jornal do Commercio**, do Rio de Janeiro, o responsável por introduzir os famosos folhetins de rodapé, situados quase sempre na primeira página e reservados ao entretenimento. Dentre os gêneros ali impressos, era possível encontrar tanto um romance por capítulos,

presença mais comum, como ensaios sobre variedades (o que mais tarde evoluiria para a crônica moderna), críticas de livros, música e teatro. A publicação de folhetins pelo **JC** (RJ) teve início em 1828, mas, a esse tempo, não logrou a devida continuidade, tornando-se mais frequente a partir da segunda metade da década de 1830, quando o jornalismo local passa a seguir o exemplo do parisiense **La Presse**, publicando semanalmente capítulos de Victor Hugo e Alexandre Dumas: “O romance-folhetim passou a atender um ávido público consumidor e foi usado pela imprensa brasileira para atrair leitores e aumentar a circulação”, escreve o historiador Matías Molina (2015, p. 249.)

O nascimento da crítica literária brasileira, tal como a conhecemos nos jornais e revistas do século XX, ocorre de maneira semelhante à que se deu na França, numa estrita relação entre jornalismo e literatura. Um exemplo disso poderia ser observado em 1838, quando o mesmo **Jornal do Commercio** “convidava os autores a remeterem um exemplar dos livros que publicassem, para serem analisados em suas páginas.” (MACHADO, 2010, p. 278). A análise, decerto, ficaria a cargo de um dos articulistas do periódico, normalmente nomes relacionados à literatura da época. A falta de críticos fazia com que houvesse uma certa ansiedade em torno dos artigos, sendo frequente o apelo entre amigos, com escritores solicitando a conhecidos da roda que escrevessem e publicassem sua opinião na imprensa. E não se pense que somente os estreates sofriam com a falta de recepção, queixando-se também José de Alencar do desinteresse crítico em torno de sua produção, embora, no seu caso específico, não passasse de certa carência e melindre, visto que nenhum outro autor romântico foi objeto de tantos comentários nos jornais.

De raiz francesa, a nossa crítica *tout court*, cultivada nos periódicos oitocentistas, dedicava-se “à apreciação de obras ou escritores específicos” (SOUZA, 2013, p. 15) consoante um grau de exame variável. O que significa dizer que o tratamento analítico dado ao objeto apreciado era mínimo e feito em linguagem pouco técnica nos noticiários jornalísticos sobre livros e autores, nas notas de estreias, nas saudações fúnebres e em outros textos de simples noticiário, comuns em jornais e revistas de público variado, como o **Diário do Rio de Janeiro**, o **Jornal do Commercio** e o **Correio Mercantil**; mas acentuava-se em comentários sobre as novidades literárias e em estudos mais alentados “acerca de autores dos tempos coloniais ou de contemporâneos já consagrados” (p. 15), a exemplo dos

ensaios encontrados na **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro** e em livros.

Essa crítica romântica, ao revogar muitos dos princípios da retórica e da poética clássicas, recorreu “a disciplinas então emergentes para compor seus fundamentos operacionais, aproximando-se assim da estética e da história literária” (SOUZA, 2013, p. 15), deste modo assimilando as noções de beleza em voga e de cor local. Cor local, vale dizer, que surgia como critério primeiro para a qualificação literária das obras. Portanto, tinham merecimento literário reconhecido os textos em que a identidade nacional brasileira fosse ficcionalmente representada nas descrições da nossa fauna, flora e tipos humanos, tudo isso elaborado numa “língua brasileira”. Aos olhos de um Portugal desempossado – e de quem buscávamos nos desvincular em todas as instâncias –, “restaria, portanto, aos escritores brasileiros, adotar como conteúdo temático as belezas da pátria, a cor local e o exótico como traço definidor e, principalmente, diferenciador, diante da tradição portuguesa” (FRANÇA, 2013, p. 19.)

A partir da década de 1870, período em que se inicia, no Brasil, o que José Veríssimo opta por chamar de “movimento modernista”, ao dar conta das produções realistas e naturalistas, reconhece-se uma reconfiguração na atividade da crítica, embora “mais em traços secundários do que no cerne da concepção” (SOUZA, 2013, p. 16). Talvez as grandes mudanças possam ser notadas no declínio da presença dos elementos de cultura clássica, que dividiram espaço com o Romantismo, e no desuso da recepção louvaminheira e hiperbólica, que deu lugar a ensaios pautados numa visão mais sóbria da literatura e construídos numa linguagem pouco simpática às adulações fáceis e excessivas. Entretanto, nessa crítica dita “moderna”, matêm-se a fidelidade à cor local e a autenticidade emocional como critérios participantes do julgamento da produção literária. Mantido o foco sobre esses artifícios, podemos entender como a crítica oitocentista, seja ela romântica ou pós-romântica, manteve uma “unidade básica [...], dada a vigência de uma mesma concepção de fundo” (p. 16). Vamos, então, a esse segundo momento, encabeçado pelos três nomes presentes no subtítulo do tópico que segue, sem dúvida decisivos, como escreveu Sebastião Marques Cardoso (2013, p. 170), para a formação de um pensamento crítico sistematizado entre nós.

4.2 A “TRÍADE CLÁSSICA”: SILVIO ROMERO, JOSÉ VERÍSSIMO E ARARIPE JÚNIOR

Num longo artigo de 1879, intitulado “A nova geração”, Machado de Assis faz uma análise da produção poética recente, representada por alguns autores que se lançavam ao gênero na tentativa de renová-lo. A certa altura, referindo-se a um deles, ao poeta de **Os cantos do fim do século**, o crítico carioca afirma que lhe falta a forma poética, não possuindo Silvio Romero uma boa expressão que lhe permitisse traduzir as ideias. Naqueles versos, Machado somente reconhece a luta entre um “pensamento que busca romper do cérebro e a forma que não lhe acode ou só lhe acode reversa e obscura: o que dá a impressão de um estrangeiro que apenas balbucia a língua nacional.” (ASSIS, 2019, p. 66). Não demora, e a retaliação vem certa e desmesurada. Como revanche, três anos depois, Romero, no estudo intitulado **O Naturalismo em literatura** (1882), chama o já então consagrado autor de **Memórias Póstumas** de “‘infeliz desclassificado’, ‘homenzinho sem crenças’, ‘tênia literária’, ‘sereia matreira’, ‘bolorenta pamonha literária’.” (SANCHES NETO, 2008, p. 15). Ou seja, pelo conjunto de adjetivos empregados, pode-se ver que não se tratava de uma avaliação literária, mas pura e simplesmente de uma vingança ou acerto de contas sob a forma de xingamentos e detrações pessoais.

Esse episódio representa a última pá de terra sobre a carreira de crítica militante de Machado, que só volta ao gênero para compor prefácios ou fazer duas análises da produções de seu amigo Magalhães de Azeredo. Quem seria, então, esse crítico raivoso que mostrou ao nosso grande literato do século XIX ser insalubre o ambiente das atividades de crítica literária? Seu nome, Silvio Romero, está presente desde as primeiras páginas deste capítulo, o que demonstra se tratar de uma figura incontornável no desenvolvimento da disciplina no Brasil. Como muito bem sintetiza Antonio Candido (2006a, p. 9), num dos principais estudos a ele dedicados, mesmo com o passar das escolas, com o surgimentos de novas tendências responsáveis por retificar os seus pontos de vista e apontar as fragilidades dos seus juízos frágeis e mal fundamentados, Romero permanece e continua no centro da nossa historiografia literária. Cientes disso, o melhor, então, é dedicar-lhe algumas linhas.

Tendo se mostrado, na longa bibliografia deixada, um polígrafo ao mesmo tempo apressado e brigão, Silvio Romero representa um exemplo de estudioso a

quem a literatura importava mais no que significa em termos de sociedade e de civilização do que pelo valor das obras em si mesmas enquanto realização literária. Daí vem, por conseguinte, uma conclusão por nós já apresentada, segundo a qual, enquanto crítico literário, ele foi muito “mais historiador da cultura e sociólogo, e disso se orgulhava, como convinha aos padrões cientificistas do seu tempo, que reduziam a obra literária ao estudo dos fatores externos e a reputavam sintoma de uma orgânica mais ampla” (CANDIDO, 2006a, p. 10), interpretação que aprisiona a literatura aos campos da sociedade e da natureza, abafando-lhe a própria essência.

Dizer que Silvio Romero é o primeiro nome da chamada crítica moderna brasileira não significa, como pudemos demonstrar no tópico anterior, que antes dele a atividade não existia no Brasil. Existia, sim, e nomes de relevo realizaram-na tanto antes quanto, principalmente, durante o Romantismo, período de intenso florescimento e de paixão pela literatura e seus problemas. Mas não há de se negar que Romero está no centro dos sinais de reforma surgidos a partir dos anos 1870, “sentindo fortemente a necessidade de uma orientação nova, que solvesse o problema da crítica brasileira.” (CANDIDO, 2006a, p. 39). Participante do grupo de Recife, cuja sede era a Faculdade de Direito da cidade, o futuro crítico estava inserido no principal centro de fermentação e de divulgação da ciência e da filosofia contemporâneas. Ali, os alunos travavam contato com as ascendentes correntes do Positivismo e do Evolucionismo, linhas de pensamento que influenciariam fortemente a crítica moderna no Brasil.

Buscando elencar tanto as influências que Romero teria recebido dos que exerceram a atividade antes dele quanto as que formaram a sua visão científica durante o período vivido em Pernambuco, Antonio Candido (2006a, p. 40) acredita que, excetuando-se o nacionalismo, pouca ou nenhuma continuidade há no seu trabalho que sirva de amostra romântica. Tendo ainda acatado algumas opiniões já formadas sobre um ou outro autor, para Romero, o principal legado deixado pelos historiadores e críticos do passado foi, sem dúvida, o grande acervo de trabalhos de erudição e de pesquisa realizado por nomes como Varnhagen, Joaquim Norberto, Januário Barbosa e Pereira da Silva, responsáveis por investigar e reunir muitas das produções do passado, toda uma literatura que, sem o trabalho destes, teria se perdido no tempo. Graças, portanto, a eles, Romero pôde ler os poetas coloniais e pré-românticos sem grande esforço de pesquisa, tudo já organizado em coletâneas.

“Em matéria de investigação, restaram-lhe somente os românticos e contemporâneos – isto é, um campo de trabalho bem mais fácil.” (p. 40.)

Em se tratando das influências científicas, Sílvio Romero demonstrará uma grande admiração e fidelidade às correntes do seu tempo, tendo por principais referências Buckle, Taine, Haeckel e Spencer, autores acessíveis e de fácil leitura, como os classifica ainda Candido (2006a, p. 43). Entre esses nomes, portanto, devem-se buscar os princípios que fundamentaram a sua crítica, no contato com filósofos e homens de ciências do Positivismo, do Materialismo e do Evolucionismo. Como demonstração do pioneirismo do grupo ao qual fazia parte, teria cabido ao seu ídolo Tobias Barreto, por exemplo, a divulgação das ideias de Comte no Brasil, por meio de um artigo escrito e publicado em 1868. Tobias que também foi um fervoroso integrante da Escola de Recife, cuja atmosfera inspiraria movimento semelhante no Ceará, iniciado por volta de 1873 e cujo principal representante no campo literário será Araripe Júnior. Num esforço de reconstituição, escreve Antonio Candido:

Parece certo, portanto, ter-se constituído em Pernambuco o primeiro ambiente em que circulavam as ideias novas; os cearenses, antes de formarem o seu grupo, passaram pelo Recife na época em que começava o movimento crítico, e sofreram o impulso do meio – o que não quer dizer que não tenham se desenvolvido por conta própria nem que hajam sido discípulos de Tobias e Sílvio, como este parecia insinuar. (CANDIDO, 2006a, p. 49.)

Tendo sido muitos os escritores participantes dessa agitação, poucos, no entanto, deixaram uma efetiva colaboração em matéria de crítica literária, apenas Sílvio Romero e Araripe Júnior fazendo carreira na área. Relembrando Machado de Assis no seu artigo “A nova geração” (1879), lemos naquelas páginas uma aguda caracterização do movimento, capaz de enxergar o dogmatismo de suas crenças e de prever os exageros a que seus participantes seriam levados em nome da divulgação científica. Não precisamos relembrar a ira que o texto causou em Sílvio Romero, mas podemos escrever ainda algumas linhas para mostrar o quanto o escritor carioca tinha razão no julgamento que fizera.

O nome de Romero se inscreve, retomando as famílias espirituais definidas por Wilson Martins (2002, p. 152), na linhagem sociológica, que surge como um desenvolvimento ou ampliação da histórica. Fazendo da literatura um capítulo da ciência sociológica, os críticos alinhados a essa família estavam fadados a

inalcançar a totalidade do fenômeno literário, oferecendo respostas esteticamente insatisfatórias ao problema. Se, para o Machado de Assis da “Notícia da atual literatura brasileira” (1873), os princípios da pureza, da correção e da elegância eram indispensáveis ao domínio da língua literária, lamentando o fato de os clássicos serem pouco lidos no Brasil, Silvio Romero, por outro lado, tinha opinião diversa, considerando que “em matéria de linguagem como em matéria de ideias e concepções artísticas, os modernos tinham tudo e nada haveria que procurar nos antigos.” (p. 166). Posição que se consolidará na linhagem sociológica e marcará profundamente o desenvolvimento de nossa crítica, encarnando Romero, àquela altura, a ponta da renovação.

Graças à sua insistência e ao seu caráter polemista, demonstrados desde os primeiros trabalhos, datados de 1869, quando ainda um estudante de Direito em Recife, Silvio Romero pôde “estabelecer uma crítica científica e objetiva, baseada no espírito que promoveu a expansão das ciências da natureza no século XIX” (CANDIDO, 1978a, p. XII). No resultado, transparecia sempre uma atitude avaliadora e judicativa, atribuindo ao crítico a responsabilidade de premiar ou reprovar os escritores, como numa espécie de concurso literário. Sua concepção de literatura, revolucionária para a época, reduzia o fenômeno a produto dos fatores naturais e sociais, “como algo cuja natureza dependia sobretudo da influência da raça e das instituições” (p. XIV), o que exigia uma renovação teórica fundamentada nos preceitos modernos de filosofia e de ciência.

A larga extensão da sua **História da literatura brasileira** (5 volumes em edição da José Olympio, de 1949), especialmente grande se comparada à que nos legou José Veríssimo, prova o quanto o seu intuito de analisar a situação cultural brasileira, no que subjaz um desejo de reforma social e intelectual, fez com que dilatasse demasiadamente o conceito de literatura, incluindo no panorama histórico todos os produtos da criação espiritual e intelectual brasileira: ciência, música, filosofia, sociologia, etnografia, folclore, o que o deixou por demais gordo.

Segundo Luiz Costa Lima (1981, p. 32), o transformismo biológico, ideia darwiniana que pode ter sido recebida por Silvio Romero em leitura direta ou mediada pela sociologia de Spencer, foi um instrumento básico para a sua compreensão de literatura, daí as razões que tornaram a raça um dos fatores determinantes da sua interpretação das letras brasileiras. “Através do elemento racial, portanto, se prometia fosse interpretado o caráter de nossa sociedade e,

objeto precípua da obra, o caráter de nossa literatura e seus autores.” (p. 33). No entanto, elegendo o nacionalismo como critério primordial, o crítico tem dificuldade em verificar o sentido específico do habitante do país, ponto que representa a principal condição de qualidade a ser alcançada pelo texto.

Se o nacionalismo cultural serve-lhe de critério a favor da diferenciação da expressão literária brasileira, Romero não consegue justificar a valorização dada aos autores, faltando-lhe a indagação específica entre o literário e o social durante o ato analítico, o que termina por lhe comprometer o uso do instrumental de ordem sociológico. Limitações de um crítico sem dúvida incoerente em muita coisa, mas também intransigente e inalterável em algumas posições de ingrediente passional, do que são exemplos a infundada exaltação de Tobias Barreto e a hostilidade que levaria pelo resto da vida em relação a Machado de Assis.

Para encerrar, levando em conta a precariedade do sistema intelectual brasileiro, Costa Lima (1981, p. 36) percebe que, ao contrário do que acontecia na Europa, onde o crítico do século XIX podia manter certo diálogo com seus pares, escutando e fazendo-se ouvir nos salões, nos cafés e nas seções de jornais, guiando ao mesmo tempo em que era guiado, informando ao mesmo tempo em que era informado, no Brasil, o pensador não partilhava de semelhante troca de ideias, sendo, antes, um isolado, sem classe que o identifique e sem público que o compreenda. Em semelhante conjuntura, o êxito das suas propostas depende da energia que empresta às suas falas, daí o caudilhismo que se percebe em Sílvio Romero, resultado “do isolamento social e da rarefação da *intelligentsia* brasileira no século XIX” (p. 36). Na ausência de um ambiente intelectual produtivo, o crítico se converte em juiz autoritário e birrento, pronto a encarar o seu divergente como um inimigo.

Encorpendo a lista de inimigos, temos José Veríssimo, que, a despeito das diferenças, possuía em seu ideário crítico uma série de afinidades com o escritor sergipano. Mesmo não tendo se formado na Escola do Recife, transcorrem na produção de Veríssimo preocupações semelhantes às que notamos em Romero: as condições sociais que influenciavam a atividade intelectual no Brasil, o caráter nacionalista da literatura, o empenho antirromântico adepto da objetividade e do realismo e a caracterização da atividade crítica como empenhada no esforço de

construção nacional. Contudo, ainda que inserido no mesmo ambiente intelectual incipiente, comprometedor, portanto, do alcance das suas reflexões, voltadas a um exíguo público leitor, e mesmo não dispondo das leituras sociológicas de que se orgulhava Sílvio Romero, o seu olhar é muito mais penetrante. Como muito bem observa Costa Lima (1981, p. 43), Veríssimo chega a ultrapassar algumas das fronteiras em que Romero se manteve, tendo, em certos momentos, a lucidez de verificar a fragilidade do critério nacionalista, como na passagem abaixo, em que observa certa inadequação no julgamento da obra de Machado de Assis:

Esse critério, que é o princípio diretor da **História da literatura brasileira** e de toda a obra crítica do Sr. Sílvio Romero, consiste, reduzido a sua expressão mais simples, em indagar o modo por que um escritor contribuiu para a determinação do caráter nacional, ou, em outros termos, qual a medida do seu concurso na formação de uma literatura, que por uma porção de caracteres diferenciais se pudesse chamar conscientemente brasileira. Um tal critério, aplicado pelo citado crítico, e por outros à obra do Sr. Machado de Assis, certo daria a esta uma posição inferior em a nossa literatura. (VERÍSSIMO, 1894, p. 198.)

Pondo de lado, por um momento, o parâmetro nacionalista, caberia ao crítico descrever a peculiaridade das obras machadianas. Mas, sendo o autor de **Dom Casmurro** um enigma para os seus contemporâneos, resta a Veríssimo o elogio ao uso da língua, em que se percebe uma preocupação com o estilo, com a gramática e com a vernaculidade. Ainda de acordo com Costa Lima (1981, p. 45), a contemporaneidade de Sílvio Romero e José Veríssimo está em, independente das divergências fomentadoras do clima de animosidade entre ambos, os dois empregarem os mesmos critérios de procedência sociológica e retórica, apenas se invertendo entre um e outro o parâmetro dominante. “Se em Sílvio a centralidade da preocupação sociológica provoca a primazia do critério nacionalista, em Veríssimo este se torna pano de fundo, enquanto na cena trabalham preocupação gramatical e retórica.” (p. 45.)

Não por acaso, Wilson Martins (2002, p. 200) o coloca, no quadro cronológico da crítica literária no Brasil, ora na coluna das contribuições da linhagem sociológica, ora na da estética, entendendo as suas preocupações com a cultura, a defesa da língua e a função social da arte como traços desta última família espiritual, muito embora o seu primeiro livro, publicado em Belém-PA sob o adequado título de **Primeiras páginas**, estivesse mais próximo da linhagem impressionista. Mas, calma, pois, ao contrário do que esperam os maniqueístas da crítica, as linhagens

estética e impressionista não se opõem tanto assim, “podendo mesmo dizer-se que uma não vai jamais sem a outra e que ambas se iluminam reciprocamente” (p. 200), com a primeira sendo uma espécie de aprofundamento da segunda.

Levando-se em conta a posição dos textos de Veríssimo no contexto sociocultural em que foram produzidos, consideramos que a crítica literária naquele momento, apesar dos esforços de um Machado de Assis e de um Sílvio Romero, não havia atingido o grau de especialização que se pode observar somente a partir do século XX. No mesmo intento de especialização da área, Veríssimo vai buscar estabelecer, “no espaço brasileiro, as condições para que o exercício da crítica pudesse ter uma feição mais estrita” (BARBOSA, 1977, p. X), tentando pôr fim ao estado de indeterminação que insistia em caracterizar a atividade por aqui.

Percebendo uma evolução em sua obra, que pode ser analisada em três momentos distintos, João Alexandre Barbosa (1977, p. XI) divide a produção de José Veríssimo numa primeira fase, que corresponde à sua atividade provinciana, de 1878 a 1890; uma segunda, compreendendo a sua participação na vida intelectual do Rio de Janeiro como crítico literário e professor, de 1891 a 1890; e, finalmente, uma terceira fase, representada pela reunião dos seus textos em livros e pela publicação da sua **História da literatura brasileira**, que data do ano de sua morte. Não foi Barbosa, no entanto, o primeiro a perceber certa mudança de foco em momentos específicos da produção intelectual de Veríssimo. Em 1916, por exemplo, Mário de Alencar publicava um estudo em que indicava três fases distintas, mas não-sucessivas, em sua obra: a do nacionalismo, a da função social da literatura e a do julgamento puramente estético.

Tomando por base o estudo feito por João Alexandre Barbosa (1977), pela própria organização cronológica mais didática e mais útil aos nossos propósitos, registramos que, em suas primeiras contribuições, Veríssimo se mostra profundamente vinculado às transformações de gosto e de mentalidade que se notaram no Brasil a partir de 1870, muitas das quais tendo por centro irradiador a cidade de Recife-PE. O que o crítico gostava de chamar de “modernismo” dizia respeito a essa mudança na maneira de ver e de escrever sobre o país. Fazem parte desse momento de iniciação obras de crítica literária e de ficção como **Primeiras páginas** (1878), **Cenas da vida amazônica** (1886), **Estudos brasileiros** (1889) e **Educação nacional** (1890), em que se exhibe o desejo de fazer parte do movimento de renovação artística e científica da época. Em se tratando das

posições críticas presentes nesse início de bibliografia, vê-se desde o primeiro ensaio que o seu método “é o etnológico, sob o qual, na verdade, pulsa o critério mais amplo da nacionalidade” (BARBOSA, 1977, p. XIX), entendendo desde cedo que carecia à nossa literatura um certo esforço em erguê-la a partir da contribuição de estudos etnológicos, históricos e linguísticos, sem os quais não se apreende a essência do homem brasileiro nem se alcança uma literatura genuinamente nacional em seus temas e modos de expressão. Para Veríssimo, a atividade crítica está intimamente presa a tudo o que coopere para a definição de cultura nacional e no conseqüente “processo de autoconhecimento do país.” (p. XIX.)

A fase seguinte, representada pela publicação da segunda série dos **Estudos Brasileiros** (1894), traz consigo uma interessante transição, marcada pelo esforço de libertação das implicações geracionais do primeiro momento e pela “adoção de uma linguagem impressionista como resultante de uma solicitação da época” (BARBOSA, 1977, p. XXIV). Entre uma atividade intelectual vinculada às transformações filosóficas e científicas da chamada “Geração de 70” e a busca por especificidade como crítico individualizado, Veríssimo como que se “desarmava de um instrumental de reflexão elaborado em bases racionais e se decidia pelo império do gosto e da opinião.” (p. XXIX). O desafio o levou a experimentar uma série de meios para alcançar o objetivo pretendido: a construção de uma linguagem própria da crítica literária que servisse de solução às suas contradições existenciais. Nota-se, então, ainda de acordo com João Alexandre Barbosa (1977, p. XXX), uma especificação da literatura enquanto arte, a profissionalização do trabalho crítico, maior rigor editorial e, ponto delicado, o empenho de julgar imparcialmente as correntes de ideias a que fora simpático em sua primeira fase, como o Positivismo, por exemplo.

E chegamos à terceira e mais rica fase dentro da bibliografia de José Veríssimo, aquela em que se inscrevem os trabalhos que o tornaram verdadeiramente conhecido e que “tem um lugar de importância merecida na história da crítica brasileira” (BARBOSA, 1977, p. XXXIII), refletindo as obras publicadas a partir de 1901 uma dualidade entre a busca por uma especificidade da disciplina e o desejo de participar, enquanto homem de letras, na vida nacional. Retomando com mais força, nesta fase, a abordagem histórica, do que é exemplo máximo a redação da **História da literatura brasileira**, o autor paraense vai transitar entre a atividade de crítico, empenhado na avaliação e no julgamento das obras, e de historiador

literário, “correndo tranquilo por entre valores já firmados” (p. XXXIII), no que pôde tentar, de forma mais produtiva do que permitiram os impasses do momento anterior, uma aliança entre o impressionismo crítico de inspiração francesa e o modelo naturalista antigo conhecido seu. Luiz Costa Lima (1981, p. 47) não estranha o fato de, a certa altura de sua produção, José Veríssimo se ver atraído pelo impressionismo, sem dúvida preferível em relação ao sociologismo dogmático de Sívio Romero.

Precisando avançar a um terceiro nome, encerramos este segundo tópico com algumas palavras a respeito de Araripe Júnior (1848-1911), crítico cearense que, de maneira semelhante ao que fizeram os dois anteriores, tem o seu pensamento educado pela leitura dos deterministas, fazendo do seu primeiro grande estudo, dedicado ao poeta Gregório de Matos, uma interpretação de cunho eminentemente social. Talvez a grande diferença sua em relação aos demais, sobretudo no que diz respeito às contribuições bibliográficas, está no fato de não ter escrito, como fizeram Romero e Veríssimo, uma história da literatura brasileira, cuja existência de um capítulo de introdução metodológica permitiria a averiguação de uma teoria.

Segundo Alfredo Bosi (1978, p. X), é necessário aproximar Araripe da “Geração de 70”, permanecendo nele a simpatia ao republicanismo, ao laicismo e ao abolicionismo, embora deles se distanciasse no gosto literário, mais variado e vivo. Não podendo ser considerado um taineano ortodoxo, Araripe Júnior, assim como vimos fazer Veríssimo, também vai renegar a primazia do modelo determinista, recuando diante dela; mais adiante chegando à conclusão de que não caberia à crítica o reconhecimento de ciência: “[...] falando com sinceridade, eu não creio que a crítica seja uma ciência fundada. Não lhe conheço os princípios abstratos.” (ARARIPE JÚNIOR, 1978a, p. 269). Como seria de se esperar, nesta conclusão, mais um ressentimento romeriano se estabelece, pois, enquanto estudante da Faculdade de Direito do Recife, Araripe fora colega de classe de Tobias Barreto e tivera Sívio Romero por guia⁷⁸.

⁷⁸ Consequência que não deve ter surpreendido Araripe Júnior, conhecedor do espírito ressentido e virulento de Sívio Romero. Em seu ensaio “Sívio Romero polemista” (1898), por exemplo, o crítico cearense, numa demonstração de maturidade intelectual, percebe os limites da crítica doutrinária e

Inconformado, portanto, com a estreiteza do método positivista de Taine, incapaz de dar conta do individual, Araripe Júnior estabelece um padrão para o exercício da crítica literária: “apreender o perfil psicológico do escritor, tomando o estilo como indício da alma do criador.” (LIMA, 1981, p. 48). Orientação que significava um recuo ante a estreiteza do sociologismo cientificista. Sendo o gosto o princípio dirigente da atividade crítica, ele privilegiará a “apreciação do estilo como o meio ajustado ao seu modelo psicológico.” (p. 50.)

Alfredo Bosi (1978, p. XI) acredita ser o veio liberal o que mais alargou e marcou a obra madura do crítico, podendo igualmente ser observadas as suas posições políticas na luta contra o dogmatismo clerical (1873), contra os escravocratas e monarquistas (1883) e contra os reacionários da Revolta Armada (1893). Democrata, abolicionista e popular-nacionalista, Araripe Júnior vai reagir contra uma das consequências do darwinismo: a seleção social dos mais fortes pelo processo de luta pela vida, ou “*struggle for life*”. Assim, afastou do seu pensamento o racismo e suas determinações biológicas quando lutou pela abolição, “mostrando-se, para nós, um espírito verdadeiramente moderno ao acentuar a importância da rede de valores éticos na fisionomia de uma sociedade.” (p. XV.)

Entre a sua contribuição crítica, destacam-se os trabalhos em torno da produção literária de Raul Pompeia e dos simbolistas. Combinando as perspectivas formal e psicológica de análise, Araripe escreve um instigante ensaio em que se debruça sobre obra do autor de **O Ateneu**, “onde o problema número um a resolver é o problema do estilo: o que é, como, para que, onde se forma.” (BOSI, 1978, p. XVII). Em relação ao Simbolismo, dá à escola um tratamento bastante sugestivo e original ao relacionar os fenômenos estético, psicológico e sociocultural. Tratando o movimento com uma certa curiosidade simpática, Araripe não demonstrava as mesmas suspeitas observáveis em Romero e Veríssimo.

Se a sua formação agnóstica não compartilha dos pendores ocultistas do grupo, o seu determinismo arejado por leituras europeias tão várias quer explicar também a nova e estranha poética. E o faz em termos de conflito social amplo. Só em um segundo momento, quando desce aos autores, volta a operar o psicológico sob a máscara do analista literário, restringindo, de novo, à esfera do temperamento o alcance da contribuição. (BOSI, 1978, p. XVIII.)

escreve sobre o seu antigo mestre: “Para que se posa formar uma ideia de toda a extensão da cólera literária de Sílvio Romero, durante a primeira fase de sua carreira como polemista, basta dizer que não houve manifestação de atividade intelectual que ele não denegrisse, nos artigos que escreveu entre os dezoito e vinte e cinco anos.” (ARARIPE JÚNIOR, 1978b, p. 328.)

Seu discurso de crítica cultural no enfoque dado ao Simbolismo, motivado pelas preocupações em torno da origem social das ideias correntes, é resultado de um nível de informação bastante alto, levando-se em conta que Araripe Júnior demonstrava interesse leitor pelas mais variadas áreas do conhecimento humanístico, lendo e analisando com profundidade “não só poemas e romances, dramas e ensaios críticos, mas também notícias de jornal, obras de Direito, pareceres de jurados e memórias de historiadores e políticos.” (BOSI, 1978, p. XIX). Para Afrânio Coutinho (1987, p. 694), responsável por reunir, em cinco volumes, a obra crítica do autor cearense antes dispersa na imprensa da época (uma vez que somente uma parte mínima de sua produção foi editada em livro), Araripe era um exemplo de crítico que não parava de ler, sendo a sua produção crítica um testamento convincente e eloquente desse contínuo contato com os clássicos e com as fontes do pensamento literário. Com a presunção que lhe é característica, Coutinho entende seu trabalho de pesquisa, patrocinado pela Casa de Rui Barbosa, como responsável por revelar o “nosso crítico mais importante daquele período, acima dos dois outros companheiros citados [Silvio Romero e José Veríssimo].” (p. 694.)

Sem, no entanto, elegermos prediletos, encerramos este tópico e avançamos para o próximo colocando um problema que foi comum aos três críticos que formaram a “tríade clássica” dessa crítica positivista e naturalista, a despeito de algumas subversões devidamente pontudas. O problema compartilhado, segundo Costa Lima (1981, p. 53), é ainda Machado de Assis, incompreendido por Araripe da mesma forma que fora por Romero e Veríssimo. Buscando encontrar as razões para o que chama de presenças femininas “incolores” e “sem expressão” em **Quincas Borba**, o crítico em análise explica que a dificuldade de Machado em criar mulheres mais convincentes reside numa fraqueza de seu talento, a de não ter sido, como Shakespeare, Bocácio e Byron, um emérito conquistador: “Para bem retratar as mulheres, é preciso senti-las ao pé de si e cheirar-lhes o pescoço, ou brigar com elas, intervindo e perturbando os seus negócios” (ARARIPE JÚNIOR, 1892 *apud* LIMA, 1981, p. 53). Com semelhante entendimento, Costa Lima (1981, p. 53) conclui o quanto os contemporâneos de Machado de Assis tornaram confortável o trabalho da crítica literária do século XX, incapaz de semelhantes insensatez e

sandices, sendo, por isso, mais fácil elogiar e dizer algo novo sobre o nosso grande escritor dos oitocentos.

4.3 A CRÍTICA LITERÁRIA NO MODERNISMO BRASILEIRO DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Não tendo caído na tentação de afirmar que a crítica literária, no Brasil, começou a partir do trabalho de Sílvio Romero, José Veríssimo e Araripe Júnior, fundadores do que se pode considerar a modernidade da atividade por aqui, verificamos que, desde muito antes, o problema da disciplina já havia sido proposto e debatido ao longo do século XVIII, com os acadêmicos, e da primeira metade do XIX, com os românticos. Chegando ao século XX, devemos esclarecer que a concepção de crítica, a partir daqui, se restringirá a uma dada acepção da palavra. Expliquemos melhor. Nos tópicos anteriores, abordamos produções na área que diziam respeito a três possíveis manifestações suas, conforme as entende Antonio Candido (2006a, p. 17-18): investigações metódicas das criações literárias em relação com o tempo e a personalidade do autor, no que se aproxima da história literária e de produções afins; estudos sistemáticos do fenômeno literário, semelhantes ao que conhecemos hoje por teoria da literatura; e, por último, a crítica propriamente dita, “que é o esforço de interpretação direta da obra.” (p. 18). Será, pois, este último aspecto, que se pode chamar crítica militante, feita principalmente na imprensa, que receberá nossa atenção quase que exclusiva tanto neste tópico quanto no que segue.

Medeiros e Albuquerque (1867-1934), um outro nome da crítica literária do entresséculos, situando-se também no debate configurado pela geração de 1870, empreende uma defesa expressa do Impressionismo crítico, divergindo das posições assumidas pela “tríade clássica”, muito embora tenhamos percebido certa simpatia pela linhagem em Veríssimo e Araripe Júnior. Coerente com a sua identificação impressionista, Medeiros e Albuquerque vai insistir que a crítica, “cujo ambiente próprio seria o jornal e a revista – e não o livro, e menos ainda a escola –, deve ser sempre ligeira e agradável ao leitor.” (SOUZA, 2013, p. 23). Assim, podemos dizer que a crítica literária do início do século XX vai vacilar entre a

ciência, herdada da Escola de Recife, e a força da impressão, que seduziu até mesmo alguns de seus simpatizantes.

Em linhas gerais, os primeiros vinte anos da atividade no século passado serão marcados, como resume Roberto Acízelo de Souza (2013, p. 23-24), por comentários prolixos, difusos e digressivos, quase nada interessados em bases conceituais e metodológicas, optando por um tom autoritário que nem mesmo o uso frequente da ironia consegue disfarçar. Também os primeiros anos do Modernismo, na década de 1920, não serão capazes de realizar grandes mudanças nesse quadro, representando Humberto de Campos e Tristão de Athayde o padrão da crítica tanto nesta década quanto na seguinte.

O jornal será o seu veículo de eleição, e daí a sua desespecialização e ecletismo assumidos. A crítica se distancia, pois, do livro, incompatibilizada com os requisitos de solidez, rigor e acabamento inerentes a esse suporte, do qual se servirá apenas em caráter ligeiramente secundário. O livro de crítica se reduz assim a espaço para publicação em segunda mão de matérias antes aparecidas nos jornais, não passando por conseguinte de um amontoado heterogêneo de ensaios e artigos. (SOUZA, 2013, p. 24.)

Analisando o período “heroico” do Modernismo, ou sua primeira fase, nota-se que, a despeito da existência de espíritos críticos notáveis, nenhum dos seus participantes desempenhou a crítica literária nas trincheiras dos jornais – sendo preciso lembrar que somente a partir dos anos 1930 é que Mário de Andrade vai assumir, de forma mais assídua, em jornais paulistas e cariocas, as colunas dedicadas às novidades literárias. Assim, deixando mais para a frente o nosso comentário da faceta crítica do Papa do Modernismo, gostaríamos de dar algumas palavras a propósito de Tristão de Athayde, pseudônimo de Alceu Amoroso Lima (1893-1983), principal nome e crítico por excelência na década de 1920.

De formação e de grande interesse intelectual pelo catolicismo, Tristão de Athayde tinha de tudo para ser um legítimo adversário dos modernistas, mas não o foi. Antes, a sua disponibilidade espiritual o permitiu ver com simpatia e até certa condescendência aquela revolução paulista, percebendo no movimento o que nele havia de necessário para o desenvolvimento artístico do Brasil; sentimento em relação ao novo que sem dúvida contribuiu para a sua permanência nos quadros posteriores da nossa literatura. Mas, segundo Wilson Martins (1986, p. 592), ao mesmo tempo em que Athayde se beneficiou graças à sua posição de receptividade, também o Modernismo teve seus ganhos ao poder contar com o apoio seu e de

Graça Aranha, nomes influentes que deram aos agitadores o aval social de que sem dúvida necessitavam.

Assim, é preciso esperar até a década seguinte (1930) para que se possa notar uma atividade de crítica literária notadamente modernista, ou seja, praticada por intelectuais cujo espírito e inteligência tenham se formado após a revolução proposta em 1922. Mas, por que foi preciso esperar tanto? Ou seja: por que os artistas do movimento, ao mesmo tempo em que produziam a sua literatura, não se dedicaram a analisar uns aos outros na imprensa da época? A resposta, segundo Wilson Martins (1986, p. 594) estaria no maior interesse em produzir uma obra de combate, como panfletos e manifestos. Sendo a crítica literária militante uma obra de criação, não haveria tempo para ela nos programas, gastando os escritores toda a sua criatividade e esforços renovadores na poesia, sem dúvida o gênero literário predominante nos primeiros anos do Modernismo.

Isso posto, excetuando-se o trabalho de um Tristão de Athayde, desenvolvido na imprensa desde 1919, com os rodapés que o tornariam famoso, serão os criadores a marcar o tom da crítica literária nos primeiros anos do movimento modernista. Aguardando o surgimento de Álvaro Lins, Wilson Martins (1986, p. 598) escreve que, entre 1922 e 1940, a atividade é exercida no Brasil pelos próprios criadores, de tal modo podendo ser chamada de “crítica de artista”. Todos são críticos e ninguém o é: cindindo-se em diversas correntes – “pau-brasil”, “verdamearelismo” ou “Escola da Anta” –, são os próprios poetas e romancistas que procuram realizar o trabalho de revisão e de crítica, num empenho muito mais conjunto do que individual, a dar forma aos manifestos que lhes traduzem a concepção literária. Resumindo as demandas, é ainda Martins quem diz:

Nos anos propriamente revolucionários do Modernismo, praticada pelos próprios artistas que o defendiam, ela pôs o seu ideal no nacionalismo, no conhecimento da terra, na língua brasileira, num retorno às fontes adâmicas da nacionalidade, então representadas, no espírito de todos, pelo índio e pelo negro. (MARTINS, 1986, p. 598-599.)

Dominaria, portanto, esse primeiro momento uma crítica sociológica (1922-1928), continuadora de um nacionalismo que a aproximava, mesmo sem o perceberem seus realizadores, do que propôs Sílvio Romero cerca de 50 anos antes, do que são amostras os nomes de batismo das correntes, as críticas contra os passadistas, o empenho pelos estudos nacionais e o esforço em dar trato literário

ao que tomam por “língua brasileira”. Movidos, pois, por um interesse sociológico, os críticos da primeira fase, quer nos poemas, quer nos manifestos ou nos poucos artigos de jornais, davam a entender que os seus empenhos não estavam tão integralmente voltados a uma renovação estética, como nos fez acreditar João Luiz Laféta (1974), servindo-lhes também de parâmetro de julgamento a fidelidade da obra de arte ao meio natural e social. Destarte, unidos os critérios estético e sociológico, Wilson Martins (1986, p. 603) arrisca a definir uma concepção “estética sociológica” a dominar a crítica literária desse início de Modernismo.

Vendo-nos na necessidade de eleger ao menos dois nomes representativos da atividade entre 1922 e 1945, voltaremos rapidamente a Athayde para então darmos algumas palavras sobre Mário de Andrade, críticos que viriam a integrar a mesma família espiritual, pois o autor de **Pauliceia Desvairada**, “atravessando curiosa evolução estética, vai praticar a crítica partindo de atitudes fundamentais sensivelmente idênticas às de Tristão de Athayde, no que se refere ao fenômeno artístico.” (MARTINS, 1986, p. 605.)

Parágrafos atrás, falamos o quanto a simpatia de um crítico renomado como Tristão de Athayde foi importante para o Modernismo de 1922, espécie de aval dado pelo *establishment* da época. Mas, melhor esclarecendo as coisas, devemos dizer que não foi para sempre assim. Espírito conservador, acadêmico, voltado para a filosofia e para as grandes generalizações, o que indica uma inclinação maior ao eterno do que ao transitório, canalizando para o catolicismo as disponibilidades do seu ser, Athayde exerceu, como muito bem define Martins (1986, p. 607), uma crítica universal e sintetizadora, mais filosófica do que sociológica, preferindo as generalizações no trabalho de análise. Tais posições, a despeito do seu interesse condescendente, afastavam-no do movimento.

Melhor definindo as vantagens que o Modernismo teve ao contar com o apoio inicial de Tristão de Athayde, entende-se o quando a sua erudição e o seu conhecimento cultural secular formaram um produtivo contraste com a indisciplina modernista, representando a sua obra a contraparte de equilíbrio, moderação e modéstia a sopesar os que se lançavam com irreverência, bravura e certo encanto. “Além disso, colocando o Modernismo no circuito das ideias universais [...], se, por alguns aspectos, revelou desconhecer-lhes a natureza essencial, por outros chegou a dar-lhe uma tradição, uma história, uma ‘justificação’”, (MARTINS, 1986, p. 609), elementos sem dúvida importantes para quem estreia no campo das ideias.

Mas, ao final da década, Alceu Amoroso Lima era um dos principais representantes do renascimento católico no país, o que o punha numa posição oposta à do Modernismo em geral, a quem fora extremamente simpático entre 1919 e 1925. Desejoso de que a literatura fosse a voz da religião, Athayde vai se colocar contra o que ele chama de “brasilidade forçada”, contrária ao indivíduo e à sua importância fundamental de ser livre: “Devemos salvar o humano, o pessoal, o irreduzível de nossas almas em todos os terrenos de nossa realidade nacional.” (ATHAYDE *apud* MARTINS, 2002, p. 537.)

Definindo-lhe as ideias críticas fundamentais, Wilson Martins (1986, p. 611) percebe que há, na sua carreira, dois períodos nitidamente distintos, mas complementares. O primeiro diria respeito às produções presentes em **Estudos**, reunião de textos cujo objeto de análise é a literatura brasileira de 1919 a 1929. O segundo, que tem por certidão de nascimento a publicação de **O espírito e o mundo** (1936), saído após uma pausa na atividade⁷⁹ e reservado às literaturas estrangeiras, constituir-se-ia de fato na seção “Letras e problemas universais”, espaço do jornal **Diário de Notícias** em que Athayde exercerá uma crítica literária mais preocupada com os problemas do que com as letras.

No primeiro período, Tristão de Athayde exerce a crítica propriamente dita; no segundo, ele é o filósofo social, cujos princípios [...] encontram-se expostos na “Explicação” e no primeiro capítulo de **O espírito e o mundo**. Mesmo na breve fase intermediária entre essas duas atividades, ele se reservava às letras estrangeiras não por elas mesmas, não no exercício da crítica estética, mas com a intenção confessada de “servir ao arejamento da nossa cultura” – “arejamento”, evidentemente, no sentido das novas ideias que começava a defender. (MARTINS, 1986, p. 611.)

É então que o crítico moralista que sempre existiu dentro de si toma a frente, estabelecendo uma conceituação de crítica diversa da apresentada até 1929. Se, em sua primeira fase, a atividade crítica era antes um trabalho intelectual e não afetivo, filosófico e não psicológico, objetivo em seus fins e não puramente subjetivo, nota-se certo contraste⁸⁰ entre essa posição inicial e a posterior. Em “O crítico

⁷⁹ “Depois de alguns anos de abandono aparente das letras puras, na atividade de crítico a que sempre me dediquei, eis-me de novo nessa tarefa onde, em consciência, procurei sempre honrar a dignidade da inteligência, tantas vezes degradada mas nunca diminuída em sua nobreza essencial.” (ATHAYDE, 1969b, p. 10.)

⁸⁰ Contraste não tão grande assim, devemos alertar, pois, a despeito da busca por certa racionalidade e objetividade no trabalho crítico, Athayde vai escrever que “nada se faz, porém, em atividade alguma, nada de penetrante e realmente verdadeiro se conseguirá, especialmente em crítica literária, sem esse calor da emoção que conduz a vontade e desperta a inteligência.” (ATHAYDE, 1969c, p. 6.)

literário”, texto de 1945, dirá que a sua atividade nesse gênero sempre objetivou o alcance de uma visão da vida através das obras e vice-versa, ou seja, também das obras através da vida, não havendo crítica verdadeira sem uma filosofia da existência. Já um ano antes, em artigo de 1944, “Adeus à disponibilidade literária”, Athayde relaciona o catolicismo como norteador de seu compromisso intelectual e da prática analítica:

Procuro, como cristão, e como trinitário, isto é, católico, fazer crítica desinteressada e livre. Crítica justa. Penso que a crítica não é uma atividade que possa desligar-se de uma filosofia de vida. Mas tampouco é por si, uma filosofia, ou um partido, ou um sistema. O essencial é sabermos preservar a nossa liberdade, a nossa honestidade, a nossa lucidez, na base do cumprimento do dever essencial de toda a crítica: – a obediência à obra, ao autor e ao ambiente, re-pensados e re-sentidos pelo crítico. O essencial é saber manter a independência da crítica, sem dissociá-la dos grandes problemas sociais e metassociais, particularmente da renovação perene da Cristandade, que é a renovação constante, em nós e nos outros, do Caminho, da Verdade, da Vida. (ATHAYDE, 1969d, p. 26-27.)

Um recado escrito na década de 1940, mas que parece especialmente direcionado à crítica literária politicamente engajada da década anterior. Restringindo, no entanto, a advertência às influências políticas, pois o crítico não esconde o quanto o seu trabalho está associado aos problemas do cristianismo, devendo-lhe total obediência. No mais, para Wilson Martins (1986, p. 612), a despeito das mudanças de perspectiva, Tristão de Athayde sempre demonstrou um exercício crítico conduzido por preocupações estéticas. Tendo nascido no mesmo ano em que Mário de Andrade, já na altura de 1922 apresentava uma idade cultural ou mental bem mais avançada, de tal forma que o líder do Modernismo só se lhe aproximaria em termos de concepção crítica por volta de 1938, a partir do que os dois passam a apresentar uma série de pontos em comum, como já chegamos a mencionar.

Depois de publicações como **Klaxon** (1922), **Estética** (1924), **Revista de Antropofagia** (1928) e **Movimento Brasileiro** (1929-1930), periódicos em que os escritores modernistas se entregavam à crítica literária por meio de obras de criação, principalmente, refletindo as novas ideias estéticas, a década seguinte será marcada por uma posição social em relação ao fenômeno literário e os seus desdobramentos de análise. Cedendo lugar a uma ideia política de ação social, os movimentos estéticos perderão força, e a crítica literária, como seria de se esperar, se deixa levar pelo novo curso de pensamentos. A literatura, antes objeto de conhecimento,

expressão e interpretação da terra, num sentido de descoberta e defesa dos valores nacionais, transforma-se em instrumento de convicções políticas, cabendo aos analistas classificá-la em duas rubricas simples demais para darem conta da totalidade do fenômeno: a obra de arte será reacionária ou progressista, acomodada esta última no lado positivo da régua de avaliação literária.

Representando uma reação a tais princípios dominantes, Mário de Andrade vai oscilar, como define Wilson Martin (1986, p. 620), entre o julgamento estético e o político da literatura. Interessante que um dos principais críticos da década de 1930 seja justamente alguém que, pela formação e concepção artística, valorizou mais o contingente estético do que o traço social da obra literária. Conhecido na cena literária brasileira como o Papa do Modernismo, Mário figura como personagem central e autoridade intelectual no universo das artes e das letras brasileiras. Sua relevância pode ser exemplificada pelo extenso volume de cartas que, diariamente, recebia e enviava, uma vez que foi interlocutor de prestígio tanto de escritores consagrados quanto daqueles que se lançavam na literatura e buscavam no idealizador da Semana de Arte Moderna uma espécie de aval literário.

Dentre seus breves, mas intensos, 51 anos de vida, interessa-nos mais de perto o período em que Mário de Andrade viveu no Rio de Janeiro (1938-1941), quando tornou-se crítico⁸¹ regular do jornal carioca **Diário de Notícias**. Assinando, entre março de 1939 e setembro de 1940, a coluna “Vida Literária”, escreveu profissionalmente sobre as produções artísticas lançadas nesse período. As críticas publicadas foram posteriormente reunidas no livro **O empalhador de passarinho** (1946), saído postumamente e de onde retiramos a nossa leitura do seu trabalho crítico.

De acordo com Ricardo Gaiotto de Moraes, podemos

perceber certa regularidade nas linhas interpretativas e juízos presentes em grande parte dos artigos de “Vida Literária”. Isto faz com que seja possível atestar a existência de critérios de análise mais ou menos sistemáticos que, observados em conjunto, poderiam levar ao esboço de um método crítico, entendido não como diretriz rigorosa, mas como um ponto de partida comum. Do primeiro ao último artigo é possível dizer que a principal direção

⁸¹ A verdade é que essa não era a primeira vez que Mário de Andrade assumia a tarefa de crítico literário. Desde 1915 já escrevia sobre música, lançando-se na atividade com o artigo “No Conservatório Dramático e Musical: Sociedade de Concertos Clássicos”, saído a 11 de setembro do citado ano, no **Jornal do Commercio** (RJ). Também na virada dos anos 20 para os 30, escreveu críticas publicadas no *Diário Nacional*, comentando música, artes plásticas e literatura.

é a ênfase na busca da “técnica”, cujo domínio levaria o artista a uma sinceridade para com sua expressão e seu público. (MORAES, 2007, p. 11)

Denominamos “estética” essa crítica cuja ênfase, conforme coloca Moraes, está na “busca da técnica”. De fato, nos artigos publicados no **DN**, encontramos uma harmonia no método de análise empregado, a tal ponto que a reunião de textos desse período (1938-41) se mostra a mais homogênea no todo da atividade crítica de Mário de Andrade. A razão de semelhante sistematicidade poderia estar nas motivações e nas circunstâncias que regiam o trabalho realizado pelo crítico. No quadriênio em questão, Mário se via exilado no então Distrito Federal, acumulando as atividades de professor universitário e diretor do Instituto de Artes. Ademais, longe da totalidade de sua biblioteca principal, que reunia um número aproximado de dez mil exemplares, considerava “sem a menor profundez” (CASTRO, 1989, p. 105) as críticas literárias que produzia no Rio.

Analisando a produção intelectual de Mário de Andrade no **Diário de Notícias**, Álvaro Lins pontua que as críticas que compõem **O empalhador de passarinho** funcionam como síntese da posição moral, literária e estética do artista, pois a condição de produção dos textos ali presentes determinavam “logo uma forma para as primeiras e mais sinceras impressões, forçava-lhe o ânimo contra a inibição ou a timidez, levando-o a exprimir juízos e pontos de vista como não o faria em outras oportunidades.” (LINS, 2012a, p. 157). Percepção compartilhada pela estudiosa Marina Damasceno de Sá, responsável pela edição crítica de **O empalhador**, para quem o livro

funciona como metáfora e ironia ao trabalho de estudo e análise do crítico. Nele, Mário de Andrade versa sobre música, pintura, folclore, tradução, poesia, conto, romance, historiografia, tragédia, ética, linguagem, psicologia, polêmicas, modernismo e, hermenêuticamente, sobre a própria crítica. Arriscaríamos a dizer que *O empalhador de passarinho* é um “pot-pourri” de toda a obra de Mário de Andrade. (SÁ, 2013, p. 40)

Ainda que caracterizado pela multiplicidade artística, cultural e científica dos objetos apreciados, o que ratifica o julgamento sobre a genialidade do autor, devemos considerar que os textos presentes em **O empalhador** apresentam um perfil de crítica monográfica, ou seja, detêm-se ao exame de uma única obra, o que possibilita a verticalização da análise. É o caso de “Viagem”, artigo totalmente dedicado à leitura do livro homônimo de Cecília Meireles.

Na tarefa de reunir e publicar em livro artigos nascidos no jornal, Mário de Andrade se preocupava com a seleção dos textos, buscando aquelas críticas mais perenes:

A preocupação de Mário com os critérios que balizam sua crítica passa pela dúvida daquilo que seria circunstancial, ou seja, específico para publicação em periódicos e o que é próprio do livro, por seu caráter mais duradouro. Poderíamos aqui levantar como hipótese desse questionamento uma espécie de vaidade em publicar somente o que fosse útil e que tivesse alcançado algum amadurecimento. (MOARES, 2007, p. 19)

Não duvidamos de que a seleção realizada por Mário em **O empalhador** é vitoriosa no ponto que o preocupava. Além do já mencionado “Viagem”, podemos destacar, em meio à reunião de textos que compõem o volume, verdadeiras obras-primas da crítica literária estética e monográfica, a exemplo dos artigos dedicados à leitura de romances homônimos, todos saídos no ano de 1939: “As três Marias”, interessante análise do primeiro romance autodiegético de Rachel de Queiroz, em quem Mário reconheceu uma continuadora de Machado de Assis, dona de uma das obras mais belas e “intensamente vividas” (ANDRADE, 2012a, p. 102) da década; “Riacho Doce”, sobre o romance fora da curva de José Lins do Rego, mas que reúne passagens e “momentos dos mais elevados da ficção americana” (2012b, p. 118); “Cangerão”, em que Mário pede que o leitor não abandone a leitura do livro de estreia de Emil Farhat – hoje praticamente esquecido – em razão dos defeitos técnicos dos primeiros capítulos: “continue lendo, que o romance é excelente” (2012c, p. 142) ; e “A estrela sobe”, referente ao romance de Marques Rebelo, cuja “plenitude artística” (2012d, p. 107) o coloca entre os principais publicados no citado ano.

O crítico que vemos nesses artigos e, por extensão, em todo **O empalhador de passarinho** assume como alvo, mais do que a análise do que a obra literária tem de conteúdo social e humano, o processo técnico e formal por trás da composição. Assim que podemos encarar como predominantemente estética a atividade crítica realizada por Andrade nos artigos que compõem o livro:

O que Mário de Andrade procurava em primeiro lugar num poema ou num romance não era o seu conteúdo, a sua ideologia ou a tendência espiritual do autor, mas o caráter artístico, a sua beleza, a sua realização estética. Nunca lhe ocorreria afirmar que uma obra subsiste ou sobrevive pelo conteúdo e não pela forma, pois estava certo que exatamente a situação

contrária, a não ser em casos excepcionais de genialidade criadora, é que representava a verdade. (LINS, 2012a, p. 159-160.)

Pensando que a crítica dos anos 30 era regida mais por critérios extraliterários do que propriamente literários, seguidos por críticos que serviam às ideologias do momento, o que Mário de Andrade executa está distante disso, sopesando que as suas avaliações literárias se dão em conformidade com o que considerava uma produção estética bem realizada, no que está incluído um projeto de língua e de literatura nacionais. Semelhante opinião a respeito tem João Luiz Lafetá, para quem o Mário de Andrade do **Diário de Notícias** representa um claro defensor da técnica, que atacava a falta de cuidado artesanal e desprezava as “simplificações politiqueras e demagógicas.” (LAFETÁ, 1974, p. 196). Como a resumir a questão, Wilson Martins escreve que, enquanto crítico, Mário vai se opor às ideias críticas que dominaram a década:

Ele servia, assim, de magnífica e autorizada ligação entre o Modernismo de 1922 – que, realizando uma revolução literária, teria de conduzir, mesmo sem o perceber, a novas conceituações estéticas – e a moderna crítica brasileira, que, vencidas as desorientadas fases intermediárias, alcançaria, nos anos 1950, ou se esforçaria por alcançar, a sua mais pura definição estética. (MARTINS, 1986, p. 623.)

Ele está falando, não é difícil perceber, de Álvaro Lins, espécie de reencarnação da grande autoridade crítica que vimos Tristão de Athayde exercer na década de 1920 e 1930. A sua crítica estética será por nós melhor tratada no tópico seguinte, em que se expõe o caloroso debate entre a cátedra e o rodapé, ou seja, entre as iniciativas de uma crítica universitária e a atividade desenvolvida nos jornais. Em tempo, gostaríamos de encerrar esta seção retomando um trabalho (GUEDES, 2017) por nós realizado em outro momento, mas que serve de amostra da influência das concepções políticas da hora na abordagem crítica dos anos 1930.

Depois de analisarmos a recepção crítica dos quatro primeiros romances de Rachel de Queiroz, ficou-nos a imagem de que a década de 30 presenciou o exercício de uma crítica do tipo normativa, o que significa dizer que “cada crítico, consciente ou inconscientemente, aplica alguma norma, algum padrão de juízo que não chega a ser tão rigoroso como as normas da poética do século XVIII” (TELES, 1983, p. 53). No entanto, se diferente desses preceitos da poética, conhecidos por buscarem no texto criticado a sua adequação aos parâmetros clássicos de arte e de

beleza, a crítica praticada nos anos 30 não deixava de guiar-se por outros critérios mais ou menos estabelecidos. O crítico do período, portanto, estaria

centrado ou num critério pessoal (o que agrada ao crítico ou, como se diz para caracterizar o impressionismo, “as aventuras de sua alma entre as obras-primas”; ou que agrada aos escritores ou, ainda, que agrada aos homens em geral) ou em critérios literários e até extraliterários, como os elementos estruturais da obra, a psicologia do leitor e a visão do mundo do próprio autor. (TELES, 1983, p. 54.)

Gilberto Mendonça Teles (1990, p. 17) inclui Tristão de Athayde e Mário de Andrade como realizadores desse tipo de crítica, do que a descrição que fizemos de sua atividade não nos permite discordar. No mais, além de certa normatividade, pode-se dizer que seus artigos estavam impregnados de uma axiologia que vai ser o tom da crítica literária por muito tempo feita no jornal. O que significa dizer que, de forma clara ou velada, os críticos julgavam as obras a partir de critérios de valor mais ou menos estabelecidos, mais ou menos honestos, mais ou menos inteligentes. É certo que esse campo de indefinição analítica, mais estereotipado entre nós do que imaginamos, será uma das principais razões da reação acadêmica a que se assiste nas décadas de 1940 e 1950, sendo já a hora de avançarmos no tempo para melhor entendê-la.

4.4 A POLÊMICA ENTRE A CÁTEDRA E O RODAPÉ

Começamos falando de Álvaro Lins (1912-1970), que retoma, nos anos 1940, “a ponta solta do arco” (MARTINS, 1986, p. 624) deixada por Tristão de Athayde no que diz respeito à personificação de liderança na atividade crítica brasileira. Lins integra o que Wilson Martins chama de “Geração de 45”, grupo que reunia tanto alguns nomes de 1922, como Alceu Amoroso Lima e Sérgio Milliet, quanto críticos surgidos depois, a exemplo de Antonio Candido. Considerando as insuficiências do Modernismo do ponto de vista estético, esses críticos definirão as suas perspectivas críticas como “um retorno ao esteticismo e à retórica [...], marcando, com clareza e decisão, o primeiro passo em direção ao formalismo.” (MARTINS, 2002, p. 33.)

O destaque do crítico caruaruense no meio literário já se fazia notar desde o início da década de 40, quando, em 1941, publica, ainda segundo Martins (2002, p. 14), o livro de maior impacto num ano particularmente rico na crítica literária: a 1ª.

série do **Jornal de Crítica**, coletânea de artigos jornalísticos selecionados e republicados em edição da José Olympio. Entre 1941 e 1963, serão editados um total de sete séries do **Jornal**, dando sobrevida a grande parte da contribuição de Álvaro Lins na imprensa.

Se se pode identificar o predomínio da família espiritual estética a partir dos anos 1940, incluindo em seu rol, para além dos nomes já mencionados, outros como o de Lúcia Miguel Pereira, Afonso Arinos e Andrade Murici, não há dúvida de que o crítico caruaruense assumiu, por cerca de 20 anos, a liderança e o protagonismo no desenvolvimento dessa linhagem, cuja estreita relação com a família impressionista não pode ser esquecida. É por isso que, ao defini-la, Wilson Martins (1986, p. 626) parece estar falando também do Impressionismo crítico, em cuja coluna no quadro cronológico da crítica literária no Brasil não hesita em inscrever Álvaro Lins. Por essa razão, Martins se vê obrigado a explicar que a inclinação estética

Se devia, na maior parte dos casos, ao temperamento individual do crítico, à sua formação, aos seus gostos, não se prendendo a um método, a um corpo de doutrina, que nela introduzisse, sem prejuízo da espontaneidade indispensável, a sistematização também indispensável. Houve nos diversos momentos de nossa história literária, críticos da “família estética”, mas ela não possuía, até há pouco tempo, o seu teórico, o escritor que a tratasse filosoficamente, procurando estabelecer, com o rigor possível, o método que lhe é próprio. (MARTINS, 1986, p. 626.)

Não tendo Álvaro Lins, a despeito da sua proeminência na área, tomado para si semelhante empreitada, Wilson Martins (1986, p. 626) vê na pessoa de Afrânio Coutinho o advento do aguardado teórico da crítica literária estética. Voltando de Nova Iorque, onde esteve entre 1942 e 1947 como redator-secretário de seleções do **Reader's Digest** e estudante da Universidade de Columbia, Coutinho chega ao Brasil com algumas ideias em prol da formação de uma consciência estética a nortear o trabalho crítico. Sendo a maioria indiferente às questões teóricas que envolviam seu trabalho de análise, os poucos críticos brasileiros que tentaram algo nesse sentido ficaram no malogro ou na pouca repercussão, “seja por virem cedo demais, seja porque o momento ou a personalidade dos seus autores não permitiam a exposição de uma doutrina coerente e segura.” (MARTINS, 1986, p. 628.)

A partir de 1948, de retorno dos Estados Unidos, como chegamos a mencionar, Afrânio Coutinho se envolve numa campanha cujo principal objetivo é submeter a pleito a “velha” crítica brasileira. Na seção intitulada “Correntes

Cruzadas”, do suplemento literário do jornal carioca **Diário de Notícias**, ele vai publicar uma série de artigos em defesa de uma pretensa renovação dos métodos e dos processos da atividade crítica por aqui. Tais artigos serão posteriormente reunidos em livro homônimo, saído em 1953, podendo ser igualmente lidas as propostas a favor de uma crítica estética – imanentista, fundada na análise da obra em si mesma e de seus elementos intrínsecos – em livros posteriores como **Por uma crítica estética** (1954), **Da crítica e da nova crítica** (1957) e **Crítica e poética** (1968).

Não deixa de ser irônico o fato de Coutinho fazer uso das páginas da imprensa para recriminar uma crítica essencialmente realizada na... imprensa.⁸² Como se planejasse vencer o sistema como um infiltrado, invadindo a tradicional trincheira dos seus adversários, o crítico vai se instalar por anos no jornal, num debate a favor da nova crítica de cunho estético e da consequente superação do impressionismo jornalístico. Tanto o nome desse movimento renovador, Nova Crítica, quanto os seus propósitos estão vinculados ao que Coutinho (1986b, p. 636) considera como certas tendências universais que caracterizam a atual fase da história crítica, do que se pode destacar o empenho e a contribuição do grupo do formalismo eslavo, o grupo espanhol de Dámaso Alonso, a estilística teuto-suíça e, principalmente, o *New Criticism* anglo-americano.

Mas, em que consistia o conjunto de teorias postas em circulação por Coutinho na seção que assinava no **DN**? Em resumo, podemos qualificar como principal objetivo dos adeptos da Nova Crítica um olhar sobre a obra literária em si mesma, cuja análise deve atentar aos elementos intrínsecos que lhe dão especificidade artística. Buscando romper os domínios da crítica sociológica, continuada por muitos analistas mesmo depois de ter vivido seu auge no final do século XIX, Afrânio Coutinho sai em defesa de um estudo ergocêntrico, operocêntrico, verdadeiramente estético, literário e poético da literatura, no sentido aristotélico. Uma crítica, enfim, intrínseca, como chegamos a qualificar, em nítida oposição aos trabalhos historicistas e sociológicos atentos aos elementos

⁸² Ironia que também se faz notar na falta de correspondência entre a teoria e a prática de Afrânio Coutinho no terreno da crítica literária. Ciente das acusações de que, nas “Correntes cruzadas”, o crítico não produz artigos de análise sintonizados com os preceitos defendidos, ou seja, recomenda uma ideia que não põe em prática, até mesmo a título de modelo ilustrativo, Coutinho dá aos desconfiados uma resposta evasiva: “Não há mal nenhum em que alguém faça a crítica dos padrões vigentes e aponte novos caminhos, a outrem deixando a completação do esforço na prática.” (COUTINHO, 1987, p. 43.)

extrínsecos à obra. Levantando oito tópicos que resumem as ideias fundamentais que integram o arcabouço teórico do movimento, vale a pena citá-los conforme propôs o seu idealizador:

- 1) Necessidade de criação de uma consciência crítica para a literatura brasileira, a fim de corrigir a atitude acrítica e empírica na criação e no exercício da literatura;
- 2) Valorização do estudo superior e sistemático das letras nas Faculdades de Filosofia ou de Letras, instrumento dessa criação da consciência crítica;
- 3) Reconsideração dos problemas técnicos da poesia, ficção e drama, graças ao mesmo estudo superior, e, ao mesmo tempo, criação do espírito profissional e de especialização na crítica;
- 4) Defesa da perspectiva e abordagem estético-literária na apresentação crítica, contra o predomínio do método histórico, embora sem o abandono das contribuições históricas, mas colocando-as no seu lugar de subsídio, quando úteis à compreensão da obra;
- 5) Valorização da concepção estética da crítica, para a qual o que importa, sobretudo, é a obra, o texto, a análise do texto – de poesia ou prosa –, criar métodos que visem a penetrar-lhe até o núcleo intrínseco, ou essência estética da obra de arte literária, métodos estes intrínsecos ou ergocêntricos em oposição aos extrínsecos;
- 6) Estabelecimento de critérios críticos de cunho objetivo, “científicos”, isto é, critérios que absorvam cada vez mais o espírito científico, introduzindo em seus domínios as revoluções metodológica e científica que lograram outras disciplinas, e o rigorismo metodológico característico do espírito científico e das disciplinas que seguem o raciocínio lógico-formal. Mas sem recorrer aos métodos das várias ciências, e sim procurando desenvolver métodos peculiares ao objeto de estudo da crítica literária (o fato literário), ou métodos literários, “poéticos”, estéticos;
- 7) Releição para segundo plano da preocupação biográfica em crítica; o mesmo em relação aos fatores ambientais, históricos, sociológicos, econômicos, supervalorização pelo determinismo naturalista;
- 8) Revisão dos conceitos historiográficos à luz desses princípios, com a criação de nova teoria historiográfica para a literatura, que ponha em relevo o fenômeno literário em sua autonomia, e crie um sistema de periodização de natureza estética e pelos estilos individuais de época. (COUTINHO, 1986b, p. 639-640.)

Ao final dos anos 1950, já tendo há um bom tempo iniciado a sua campanha pela renovação crítica, Coutinho (1986b, p. 635) identifica uma divisão da atividade no Brasil em três grupos que lhe parecem muito nítidos: um primeiro, formado pelo que ele chama de reacionários e saudosistas, realizadores de uma crítica opiniática e impressionista, de comentário irresponsável e superficial, cuja divagação subjetiva, sem rigor metodológico, deu-lhes fama dentro dos rodapés de jornais; um segundo grupo, conservador, levando a cabo um trabalho dentro dos ramos tradicionais da biografia crítica, do estudo sociológico e psicológico; e, por último, um terceiro, ao qual ele se inclui, que busca um novo rumo para a atividade, baseado num rigorismo conceitual e metodológico e na ideia da autonomia do fenômeno literário e da sua

abordagem por uma crítica estética que vise “mais aos seus elementos intrínsecos, estruturais, isto é, à obra em si mesma e não às circunstâncias externas que a condicionaram.” (p. 635.)

No início dos anos 1960, ao que tudo indica, esse terceiro grupo contava com um número considerável de adeptos, tendo formado uma mentalidade e um espírito coletivos a favor das novas propostas. Prova disso foi a realização do Primeiro Congresso de Crítica e História Literária, na cidade do Recife, evento que significou o “amadurecimento da consciência crítica e uma atitude de seriedade em relação aos estudos literários.” (COUTINHO, 1986b, p. 641). Tendo por sede a antiga Universidade do Recife, formada a partir da reunião das faculdades de Direito, Medicina, Filosofia, Belas Artes e Engenharia, o Congresso dava mostras de o quanto a educação universitária era receptiva e tinha por base as modificações de mentalidade entabuladas por Coutinho, unindo como nunca antes Literatura e Universidade.

Superado o período de polêmicas, muitas teriam sido as conquistas alcançadas, observando-se as vantagens dos preceitos e métodos da Nova Crítica não somente em trabalhos de crítica literária propriamente dita, mas também na elaboração de obras de cunho historiográfico, como **A literatura no Brasil**, dirigida pelo próprio Afrânio Coutinho, que a concebeu e planejou a partir de 1951. Resultado do empenho de 50 colaboradores, de uma forma ou de outra alinhados com as propostas do movimento, no que se destaca a aplicação do critério estético na análise das obras e na periodização estilística, os volumes que compõem a obra foram publicados entre 1955 e 1959. Da mesma forma, Coutinho também vê frutos da Nova Crítica em trabalhos independentes como os de José Guilherme Merquior, Antônio Houaiss, Luís Costa Lima e tantos outros; estendendo-se, ainda, essa nova mentalidade à “organização de edições de autores, críticas ou simples” (COUTINHO, 1986b, p. 648), de tal forma o compromisso editorial brasileiro de então, no tocante ao tratamento e ao cuidado com o texto, seria devedor de tais transformações.

Mas, como procuramos deixar claro ao longo da redação, as informações acima se baseiam nos escritos do próprio Afrânio Coutinho, presentes na sua referida história da literatura brasileira. Recorrendo a outras narrativas, entendemos que os embates entre a cátedra e o rodapé foram mais complexos do que o discurso do “vencedor” nos leva a crer, envolvendo uma série de circunstâncias que valem a pena mencionarmos. Defensor de um método de estudo da literatura a ser

empregado pelos cursos universitários de Letras, Coutinho se opõe ao impressionismo crítico que dominava a chamada crítica de rodapé dos principais jornais brasileiros, cujos artigos, impressos em espaço nobre, eram assinados por formadores de opinião que desfrutavam de grande prestígio no meio intelectual. Sendo Álvaro Lins o representante por excelência desse modelo de crítica, principal referência na área entre os anos de 1940 e 1960, encarnará o crítico pernambucano o grande alvo a ser combatido. Para Flora Sussekind (1993, p. 20), algumas incompatibilidades entre os dois eram mesmo grandes:

Como entre a concepção de crítica de Álvaro Lins (“Um novo gênero literário de criação”) e a de Afrânio (“Ela é uma atividade reflexiva, intelectual, da natureza da ciência”). Ou entre o privilégio da personalidade (do crítico e do autor) por parte do primeiro (“O método do crítico há de ser sempre o da sua própria pessoa”) e a rejeição do biografismo e do impressionismo pelo segundo (“A crítica não deve partir da alma do crítico, resumindo-se nas suas impressões. A sua origem não é o sujeito, mas o objeto, i.é, a obra”). (SUSSEKIND, 1993, p. 20.)

Analisando a questão, João Cezar de Castro Rocha (2011) questiona a unanimidade em torno da identificação da vitória de Afrânio Coutinho nesse embate. Mostrando que, ao longo das suas duas primeiras décadas de existência, os cursos superiores de Letras possuíam um quadro de disciplinas generalista, cujo eixo remetia à tradição humanista – o que terminou por desinteressar futuros grandes nomes da crítica literária do século XX, como Antonio Candido e Luiz Costa Lima, o primeiro preferindo a graduação em Ciências Sociais, o segundo optando por Direito –, Rocha explica que a polêmica não deve ser entendida em termos de vitória da cátedra sobre o rodapé, “mas, no máximo, como uma primeira tentativa de criar novas bases para o programa de futuros cursos de Letras dedicados à criação de especialistas” (p. 21), proposta que vimos presente entre as oito ideias fundamentais da Nova Crítica.

Encarado num âmbito de desenvolvimento cultural mais amplo, tal embate é, também, uma evidência da substituição gradual, e que hoje verificamos definitiva, da influência francesa pela americana, impulsionada sobretudo após a II Guerra. Tendo estudado nos Estados Unidos, onde travou contato com as propostas do *New Criticism*, Afrânio Coutinho representa a proposta estadunidense a sobrepor a cultura humanista francesa compartilhada pelos críticos de rodapé. Estudando a presença de tal cultura na produção intelectual de Álvaro Lins, Eduardo Cesar Maia

(2013, p. 166) esclarece que muitas das concepções defendidas pelo crítico tanto no âmbito geral da literatura quanto no específico da crítica literária (função da literatura, papel da crítica literária, literatura como representação da vida social e individual, a crítica militante, individualismo e personalismo crítico etc.) “podem ser relacionadas ao humanismo crítico e são capazes de estabelecer um diálogo bastante enriquecedor com as preocupações literárias, os impasses teóricos e as perspectivas críticas de nosso tempo.” (p. 166.)

Comparando o processo de transição da crítica jornalística para a acadêmica no Rio de Janeiro e em São Paulo, Rocha (2011, p. 166) define que, nesta última cidade, a mudança ocorreu de forma menos traumática, colaborando para isso o talento de Antonio Candido, em cujo livro **Brigada ligeira**, reunião dos seus primeiros artigos de crítica literária publicados na imprensa paulista, se pode notar a coexistência do melhor dos dois mundos: a fluidez e a comunicação da linguagem jornalística e o rigor analítico e interpretativo do meio acadêmico. Já no Rio, a veemência e os posicionamentos excessivamente radicais, para não dizer grosseiros, com que Afrânio Coutinho denunciou a prática dos rodapés “cavou trincheiras perpetuadas pelas gerações formadas nos cursos de Letras.” (ROCHA, 2011, p. 173.)

Parágrafos atrás, falamos da ironia que foi Coutinho ter escolhido justamente uma coluna de jornal, a “Correntes cruzadas”, para expor seu pensamento combativo em relação à crítica dominante na imprensa. Vendo por outro lado, Rocha considera que, no fundo, o palco da polêmica não poderia ter sido outro. “Afinal, tanto a literatura quanto a crítica literária brasileira desenvolveram-se por meio de comércio estreito com a imprensa” (ROCHA, 2011, p. 175), sendo ainda os jornais e as revistas o meio de contato mais seguro e eficaz de um escritor com o seu público. Sabedor, portanto, do lugar ideal onde travar o embate que desencadearia uma nova fase na crítica literária brasileira, Coutinho também demonstrou ter feito a lição de casa ao selecionar com precisão aquele que seria seu adversário, atacando frontalmente Álvaro Lins, na época o principal nome da crítica de rodapé.

No que buscava substituir o rodapé pela cátedra, Afrânio Coutinho, ao mesmo tempo, se via autorizado a modernizar a crítica literária brasileira, modernização representada pela aplicação do modelo norte-americano em substituição da tradição francesa dominante nas páginas dos jornais. Condenando por anos o que considerava a falta de método e a forma da escrita da crítica literária impressionista,

Coutinho vai ter uma resposta do seu adversário numa série de artigos publicados entre 1958 e 1960, nos quais Álvaro Lins se dedica a analisar o **New Criticism**. Empenhado em desmoralizar o seu detrator, Lins ataca diretamente a doutrinação teórica importada pelo discípulo brasileiro de René Wellek, defendendo a ideia de que “tanto numa página de jornal diário ou num rodapé de jornal [...] pode ser publicado um trabalho sério, um verdadeiro estudo e um alto ensaio de crítica literária.” (LINS, 1970, p. 124-125 *apud* ROCHA, 2011, p. 193.)

Mostrando-se confiante de que a qualidade de um texto de crítica literária não é determinada pelo seu meio de produção, seja o jornal ou a universidade, mas por seu conteúdo interno, Álvaro Lins, com o tempo, começa a ceder às investidas. Emulando o discurso acadêmico em seus artigos, passa a “citar abundantemente títulos, autores e passagens de ensaios e livros” (ROCHA, 2011, p. 197), o que simbolizou o tiro de misericórdia contra a crítica de rodapé e a efetiva vitória da cátedra. Sobrepujada a cultura humanista, como manter uma crítica nos padrões do rodapé? Nesse impasse, muitos colaboradores vão abandonar a atividade, desaparecendo com eles a figura do grande crítico e o seu notável papel de autoridade literária. Sem saber ao certo as causas dessa ausência, Rachel de Queiroz dá, em entrevista, a seguinte resposta acerca da inexistência de uma personalidade como a de Álvaro Lins no início dos anos 1990: “Essas figuras desapareceram, não sei, talvez fossem dinossauros que tinham que desaparecer, mas tinham grande peso e grande importância.” (QUEIROZ, 1991.)

Antes de concluirmos, porém, gostaríamos de desfazer algumas falsas simplificações que a nossa apresentação até aqui pode ter sugerido. Em primeiro lugar, vale a observação de que a crítica de rodapé, ou seja, os artigos de crítica literária publicados nos jornais e revistas de grande circulação nacional não se restringiam à linhagem impressionista, havendo mesmo, ao longo dos anos 1940 e 1950, um número considerável de críticos alinhados às demais famílias espirituais, seja a sociológica, a histórica ou a humanística. Depois, é importante lembrar que, se o ano de 1948 marca o início das publicações combativas de Afrânio Coutinho na coluna “Correntes cruzadas”, tal data não implica que, a partir de então, a crítica universitária assume o protagonismo nos estudos literários brasileiros. Como muito bem mostrou João Cezar de Castro Rocha (2011), o processo foi muito mais gradual e lento do que certas narrativas fazem crer, cabendo à campanha de Coutinho, em

primeiro lugar, uma mudança no conceito de teoria da literatura, somente mais tarde se fazendo notar as suas implicações nos procedimentos de análise.

Outra avaliação que precisa ser esclarecida diz respeito à crença de que críticos como Tristão de Athayde e Álvaro Lins, para ficarmos somente nos de maior relevo, não chegaram a refletir sobre o trabalho que realizavam, teorizando, à sua maneira, a respeito de suas práticas analíticas. Ao contrário, analisando sua bibliografia, vemos que tais críticos de rodapé produziram artigos de metacrítica, ou seja, textos de crítica literária que têm como mote central a reflexão sobre a própria crítica. Disponíveis hoje, encontramos exemplos desses artigos nos livros **Meio século de presença literária**, um compilado dos 50 anos de produção do pseudônimo de Alceu Amoroso Lima, por nós citado ao longo deste capítulo, e em **Sobre crítica e críticos**, reunião de textos sobre o ato crítico em si, publicados na imprensa por Álvaro Lins, também em certas passagens útil ao nosso estudo. Em se tratando deste último livro, o organizador comenta que sua intenção foi selecionar e disponibilizar

artigos de crítica que tratam sobre a própria atividade da crítica e revelam teorizações a respeito da literatura e de seu papel na vida intelectual e social – uma visão alternativa ao lugar-comum estabelecido pela crítica universitária de que as análises literárias de Álvaro Lins padeciam essencialmente de falta de método e de rigor analítico; e, por outro lado, responder – com a apresentação das reflexões do próprio ensaísta – às acusações de que seu *impressionismo* e *personalismo* o afastavam de maneira absoluta de qualquer elaboração teórica. (MAIA, 2012, n.p.)

Talvez sirva de exemplo dessa lucidez o fato de Álvaro Lins reconhecer que a crítica literária não se faz apenas a partir de impressões; tampouco um bom artigo pode ser escrito tomando-se por base uma leitura estritamente objetiva e científica da obra. Uma crítica criadora, para ele, dependeria da influência desses dois aspectos, como escreve em “Impressionismo e erudição”, artigo de 1941, ainda no começo, portanto, de sua promissora carreira:

Sabemos que a crítica não é só impressionismo, não é só apreciação ou julgamento no plano subjetivo. Não é somente uma arte. Por outro lado, porém, ela não pode se fechar nos limites de um seco objetivismo, não pode ser uma prisioneira das leis e dos conceitos de outras ciências. A crítica se forma de uma união mais complexa de elementos objetivos e subjetivos. (LINS, 2012b, p. 50.)

Ademais, tendo formado a sua visão de mundo e de literatura nas bibliotecas; educados, em sua maioria, na tradição humanista de estudos clássicos, os críticos de rodapé, a despeito de não terem frequentado as cadeiras dos cursos de Letras que Afrânio Coutinho desejava estabelecer no Brasil, eram profundos conhecedores da arte literária, leitores dos principais clássicos da tradição ocidental, profissionais sem dúvida capazes de realizar leituras referenciais das obras que lhes caíam nas mãos. Na linha de frente da recepção crítica, as primeiras palavras relativamente ao que hoje tomamos como livros incontornáveis da literatura nacional foram dadas pelos críticos de rodapé. Lendo seus artigos, tarefa a que nos dedicamos em mais de um momento nesta tese, encontramos verdadeiros achados interpretativos que repercutiram na posteridade, certas avaliações e julgamentos até hoje válidos. Como desconsiderar a leitura pioneira feita por Augusto Frederico Schmidt quando do lançamento de **O quinze?** Ou, ainda, seria possível, hoje, dizer algo a propósito de Guimarães Rosa sem reiterar o que escreveram Antonio Candido, Álvaro Lins e Paulo Rónai nas décadas de 1940 e 1950, quando vieram a público **Sagarana** e **Grande sertão: veredas?**

Não queremos, com isso, dizer que tais críticos esgotaram as possibilidades de leitura das obras, apenas lembramos “que o saldo da crítica exercida no jornal é muito mais positivo do que sugere a narrativa dicotômica dominante.” (ROCHA, 2011, p. 230). Em tempo, outra questão também precisa ser esclarecida. Quando, baseados ainda em Rocha (2011), falamos que a crítica de rodapé morreu no momento em que Álvaro Lins passou a fazer uso das mesmas armas do discurso acadêmico, tendo também abandonado as trincheiras os seus pares, desassistidos pela superação da cultura humanista, não quisemos afirmar que a crítica universitária definitivamente assumiu o lugar desertado. Ao contrário, sem o esperado acolhimento dado pelo leitor de jornal e sem a simpatia da opinião pública, muito em razão da falta de iniciação teórica do público e do próprio caráter hermético de alguns textos, a linguagem dos acadêmicos “nunca chegou a empolgar o leitor dos cadernos culturais, e, reconheça-se, tampouco a média dos alunos do curso de Letras.” (p. 242.)

É parte do que Flora Sussekind (1993, p. 27) vai chamar de “A vingança do rodapé”. Explica-se: tendo estreitado seus laços com os jornais, sobretudo com as seções dos suplementos literários por volta dos anos 1960, a crítica acadêmica sofrerá um revés na década seguinte. “Se nos anos 40-50 eram os críticos-

professores que olhavam com desconfiança os rodapés, agora são os jornalistas que atribuem à produção acadêmica características de um oponente.” (p. 28). Regulamentada a profissão do jornalista (1969), a classe se viu no direito de reivindicar seu espaço. Levantando censuras ao jargão incompreensível e à lógica argumentativa dos textos oriundos da universidade, os profissionais da imprensa vão defender a volta da crítica-crônica, do texto composto em linguagem jornalística, a única compreensível para o leitor médio.

Sem mais avançar, uma vez que vemos chegado o quadro histórico em que se encontram as críticas dirigidas ao romance **Dôra, Doralina** (1975) e, em seguida, ao **Memorial de Maria Moura** (1992), optamos por voltar a esta questão na conclusão deste trabalho, após a devida apreciação da fortuna crítica. Assim, preferindo, no momento da análise, levantar e discutir as leituras presentes nos artigos de primeira onda, deixaremos para abordar o perfil da crítica literária do fim do século XX, representada pelo corpus levantado, nas páginas que encerram esta tese.

5. RACHEL DE QUEIROZ DE 1940 A 1975: DO LONGO ENTREATOS AO AGUARDADO RETORNO

5.1 AUSENTE, MAS NÃO TANTO: LANCES BIOGRÁFICOS E ATIVIDADE LITERÁRIA ENTRE 1940 E 1975

Em capítulo anterior, acompanhamos Rachel de Queiroz até 1939, ano em que publica seu último romance da década de trinta, que por longo tempo pareceu ser sua derradeira incursão no gênero. Não demora e reencontramo-la, aqui, já em 1940, porque, embora ausente 36 anos das prateleiras de novidades do romance nacional, muito foi realizado pela escritora em matéria de literatura até 1975, data do seu esperado retorno com **Dôra, Doralina**. Nossa atenção, em resumo, estará nas atividades de Rachel na imprensa, como cronista, e nos consequentes livros de crônicas publicados; no seu trabalho como tradutora para a Livraria José Olympio Editora; e na publicação de um romance-folhetim e de duas peças de teatro.

Quando publicou **As três Marias**, em 1939, Rachel já estava definitivamente instalada no Rio de Janeiro, sendo também esse ano marcado pelo fim do seu primeiro casamento com José Auto e pela afirmação do seu nome na imprensa, onde passa a colaborar de forma regular e intensa. Dentre a variedade e o volume de produção jornalística dada pela escritora, vamos destacar sua atuação no jornal **Diário de Notícias** e na revista **O Cruzeiro**. Como romancista de reduzido apelo comercial até então, as reedições de seus romances não acompanhavam o mesmo fluxo de um Jorge Amado, José Lins do Rego e Erico Verissimo. Por isso, não havendo meios de a escritora sobreviver exclusivamente de direitos autorais, a saída era o trabalho em periódicos, sobretudo como cronista. Chegando ao Rio, Rachel venderá matérias para os principais diários da capital e de outras cidades. Resumindo esse período em suas memórias, escreve:

Ao chegar aqui, em 1939, comecei a escrever para o **Diário de Notícias**. Fazia um artigo por semana: artigo, conto, o que eu quisesse. Depois, tive convite para o **Correio da Manhã**; logo já escrevia não só para o **Correio**, como também para **O Jornal**, **O Estado de S. Paulo**, e para um jornal que fundamos aqui, **A Vanguarda Socialista**, que era a voz dos trotskistas. (QUEIROZ, 2010a, p. 141-142.)

Embora enviasse textos desde 1939, como deixa registrado no excerto acima, a colaboração regular de Rachel de Queiroz no **Diário de Notícias** começará em 1946 e durará sete ou oito anos, tendo seu fim em 1953. Jornal do Rio de Janeiro fundado em 12 de junho de 1930 por Orlando Ribeiro Dantas, o **DN** encerrará suas atividades em 1974. Já nos seus primeiros anos, posiciona-se como um veículo de imprensa revolucionário, cuja principal pauta era a luta contra as oligarquias da República Velha, espécie de porta-voz de um espírito combativo em prol da transformação social. O histórico de oposição a Getúlio Vargas custou-lhe a prisão do seu fundador no período de instalação do Estado Novo. Foram anos de censura diária dentro da redação do jornal, que tentava ao máximo se manter independente, negando-se a publicar os atos do Governo divulgados pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).

Nesse quadro, o jornal teve sua situação financeira agravada, envolvendo-se cada vez mais num contínuo de dívidas que se acumulavam desde sua fundação. Se, por um lado, a sua linha oposicionista lhe trazia incômodos à medida que o Estado Novo se prolongava, por outro, o **Diário de Notícias** se firmava como principal órgão oposicionista, chegando em 1939 a ocupar o primeiro lugar em circulação entre os matutinos. (FERREIRA, 2010, n. p.)

No periódico carioca, a cronista assumirá a primeira página de “Letras e artes, ideias gerais”, espaço “onde alternava temas políticos e literários, com predominância daqueles.” (GUERELLUS, 2019, p. 156). Nessa seção em que também contribuiu Mário de Andrade, responsável pela coluna “Vida literária”, Rachel publicará mais de 250 crônicas de acentuado tom crítico, manifestando expressamente seu repúdio à perseguição sofrida pelos comunistas durante o governo de Eurico Gaspar Dutra (1946-1951) e às ações do presidente Getúlio Vargas na primeira metade da década de 1950. Ou seja, o **Diário de Notícias** passou a ser a principal trincheira política da escritora, após deixar de lado as colunas do **Vanguarda Socialista**, jornal que ajudou a fundar com Mário Pedrosa, um dos precursores do trotskismo no Brasil.

Sobre este último, retornando ao país após longo período de exílio na Europa e nos Estados Unidos, Pedrosa inicia o **Vanguarda** em agosto de 1945, procurando reunir um time de intelectuais socialistas. Dentre os seus contatos com revolucionários independentes e comunistas dissidentes, estava o nome de Rachel de Queiroz, muito ativa entre os trotskistas paulistas desde 1933. No mais, o jornal

teria poucas páginas e distribuição restrita, permanecendo poucos anos em circulação. A presença da escritora pôde ser notada apenas no seu ano de lançamento, nomeadamente em quatro textos antigetulistas (havendo, até, duras críticas a Prestes num deles): “Os patriotas”, de 31 de agosto; “A marcha para a democracia”, de 14 de setembro; “Os dois líderes”, de 12 de outubro; e “Os senhores do pixe”, de 30 de novembro.

Sendo um periódico assumidamente socialista, além do caráter erudito herdado da militância trotskista presente no jornal (faziam-se, por exemplo, resenhas e traduções dos escritos de Marx, Engels, Rosa Luxemburgo, Trotski etc.), o **Vanguarda** manteve-se apartidário até maio de 1948, quando vários de seus membros, se não eram, filiaram-se ao Partido Socialista Brasileiro (PSB), e o jornal virou órgão oficial do partido. (GUERELLUS, 2019, p. 150.)

Por mais que simpatizasse com o PSB⁸³ e tivesse amigos lá dentro, Rachel prefere manter a coerência e se afasta da militância partidária e do jornal. Voltando a tratar do **Diário de Notícias**, seu espaço dileto de discussão da realidade nacional, as crônicas da autora no periódico carioca apontam para um elaborado discurso argumentativo, “voltado quase exclusivamente para o tema político” (GUERELLUS, 2019, p. 181), num projeto consciente de formação de opinião e de convencimento. “Tema político” que vai desde considerações sobre as autoridades até a denúncia e o desnudamento dos problemas da cidade e do país, passando por questões estruturais como a carência de saneamento básico, a pobreza e a violência urbanas, o preconceito racial, a precariedade do transporte e das estradas brasileiras, falta de ações contra a seca, notícias das esferas públicas etc. E tudo isso na abertura da seção “Letras e Artes, Ideias Gerais”, “um espaço tradicionalmente literário, no qual Rachel de Queiroz e a velha amiga Eneida de Moraes eram as únicas mulheres a assinar colunas regulares e de tema político.” (GUERELLUS, 2019, p. 182.)

Ao mesmo tempo em que colaborava no **Diário de Notícias**, a cronista também enviava textos ao cearense **O Povo**, jornal da sua terra natal, e assinava, desde 1945, uma coluna sobre crítica de cinema na **Revista do Brasil**, além de escrever para outros veículos que chegamos a mencionar anteriormente. De todos esses, no entanto, cumpre destacar sua presença em **O Cruzeiro**, um periódico de

⁸³ O Partido Socialista Brasileiro, à época, era um partido pequeno dentro do Congresso, mas famoso pelas figuras que fizeram parte do seu quadro. Dentre os grandes nomes da esquerda intelectual brasileira dele participantes, estão os de Antonio Candido, Antônio Houaiss e Paulo Emílio Sales Gomes, referências na área que nos diz respeito.

destaque em muitos aspectos. Fundado em 1928, a sua intenção era, a princípio, firmar-se como uma revista semanal ilustrada, pertencente ao grupo de veículos presidido por Assis Chateaubriand. Já no início da sua história, contou com colaboradores de peso, assumindo as matérias nomes como Menotti del Pichia, Manuel Bandeira e Mário de Andrade, e ilustrando suas páginas reproduções de artes de Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Portinari e Santa Rosa, tudo isso num volume de luxo, impresso em papel couchê de primeira classe e fotos coloridas. Em seu primeiro número (10 de novembro de 1928), a publicação dirigida por Carlos Malheiro Dias saiu com tiragem expressiva de 50 mil exemplares, automeando-se “a mais moderna revista brasileira.” (CRUZEIRO, 1928, p. 1).

Embora enfrentasse, como conta Natália Guerellus (2019, p. 157), alguns problemas de administração nos anos 1930, como pagamentos atrasados, pouco espaço para as suas maquinarias e saturação nos temas das principais matérias, será ainda nessa década que a revista se consolidará no mercado editorial brasileiro. Aos poucos, o periódico editado com 47 páginas atrai mais leitores, muito graças às ricas ilustrações e fotografias que acompanhavam os artigos, as reportagens, as crônicas e os demais textos de seções variadas. Como uma revista eminentemente voltada ao público feminino, **O Cruzeiro**

caracterizou-se por capas com belas figuras de mulheres e priorizou em suas páginas a beleza e o glamour feminino em detrimento de um conteúdo mais informativo e interpretativo sobre a realidade do período. Eram figuras que escondiam, por trás do colorido, dos belos traços desenhados pelos melhores ilustradores e artistas plásticos do país, uma carga de signos e representações não apenas do imaginário feminino do período, mas de toda uma época. (SERPA, 2003, p. 26.)

Os anos 1940 e 1950 assistiram ao auge do semanário, que chegou a alcançar o número de 700 mil exemplares colocados nas ruas. Num país que, à época, tinha mais da metade da população analfabeta, uma tiragem dessa grandeza chega a assustar. Para Daniela Campos (2016, p. 103), as seções de humor, fotorreportagens, literatura ilustrada e o conteúdo voltado para a mulher transformaram **O Cruzeiro** na grande revista brasileira de meados do século XX. Integrando a rede **Diários Associados**, que chegou a contar com 36 jornais, 18 revistas, 36 rádios e 18 emissoras de TV, o periódico se fazia presente nos extremos do país, tal a circulação e a capilaridade de divulgação.

Tanto sucesso é resultado, também, do excelente elenco de colaboradores que a revista reuniu. E em 1945, Rachel de Queiroz, então consagrada romancista e dona de uma carreira literária promissora, passará a fazer parte desse seleto rol. Por intermédio de alguém cujo nome não se recorda⁸⁴, recebe o convite de Assis Chateaubriand para escrever para **O Cruzeiro**. A reunião para ajustar os termos será com Leão Gondim, diretor da revista, quem liga para a escritora e marca o encontro. Durante a conversa, Gondim sugere que o texto saia na primeira página, onde habitualmente eram impressas as colaborações das amigas de Chatô. Rachel, no entanto, parecia ter uma ideia melhor:

Eu recusei e sugeri que me dessem a última página da revista. Leão achou “uma loucura botar uma colaboradora ‘do meu nível’ na última página”. Argumentei que o que faz a página é a matéria nela impressa. Se a minha colaboração interessasse, o leitor encontraria a última página com a mesma facilidade com que encontrava a primeira. Além do mais – creio que foi isso que o convenceu –, uma crônica assinada, na última página, iria valorizar a capa de trás em matéria de publicidade. (QUEIROZ, 2010a, p. 203.)

Nascia, aí, um parceria que duraria trinta anos, de 1945 a 1975, ano em que a revista morreu. O criativo nome da seção, “Última página”, foi sugestão de Millôr Fernandes. O contrato assinado pela escritora a 6 de novembro de 1945 trazia os seguintes termos:

- a) – De 1º de dezembro de 1945 em diante V. Excia. escreverá, semanalmente, para ser publicada em nossa revista “O Cruzeiro”, uma crônica sobre qualquer assunto que lhe parecer interessante;
- b) – Tendo em vista o caráter eminentemente feminino de nossa aludida revista, o assunto escolhido não deverá versar sobre política partidária ou religiosa;
- c) – O presente acordo vigorará durante 2 (dois) anos e V. Excia. receberá, como remuneração dessa colaboração, o salário mensal de Cr\$2.000,00 (dois mil cruzeiros), que lhe será pago semanalmente devida proporção, isto é, Cr\$461,50 por semana, cuja quantia V. Excia. receberá em nossa caixa todas as quintas-feiras;
- d) – Enquanto vigorar o presente acordo V. Excia. não poderá colaborar para nenhuma outra revista que não pertença a esta Empresa;
- e) – Esta empresa se reserva o direito de coletar em livro os artigos de V. Excia, publicados em nossa revista “O Cruzeiro”, mediante prévio ajuste da percentagem que lhe deverá caber em cada edição;
- f) – O presente ajuste só poderá ser rescindido com um prazo nunca inferior a 60 dias, dado pela parte que pedir a rescisão. (Arquivo Rachel de Queiroz /ABL *apud* MENDES, 2017, p. 24.)

⁸⁴ (QUEIROZ, 2010a, p. 203.)

Comentando certos trechos do contrato referenciado acima, em primeiro lugar, parecem-nos contraditórios os itens “a” e “b”, uma vez que o primeiro garantiria à cronista ampla liberdade no que diz respeito aos temas abordados em seus artigos, enquanto o segundo tolhe essa liberdade, ao excluir os assuntos políticos e religiosos das opções. A justificativa, porém, está dada: o público-alvo da revista. Sendo feminino, ele não se interessaria por tais questões, o que não deixa de apontar para uma compreensão redutora do conteúdo jornalístico consumido pelas mulheres. Após um breve voo sobre tão prolífica produção, podemos dizer que Rachel obedece ao contrato, mas não totalmente. Postas lado a lado, as crônicas escritas para **O Cruzeiro** e para o **Diário de Notícias** apontam para uma nítida proeminência política no segundo periódico. Antes, porém, de aprofundar essa questão, vale apreciar a maneira como Rachel se apresenta aos seus novos leitores, com o perdão da longa citação:

Tanto neste nosso jogo de ler e escrever, leitor amigo, como em qualquer outro jogo, o melhor é sempre obedecer às regras. Começamos portanto obedecendo às da cortesia, que são as primeiras, e nos apresentamos um ao outro. Imagine que pretendendo ser permanente a página que hoje se inaugura, nem eu nem você, — os responsáveis por ela —, nos conhecemos direito. É que os diretores de revista, quando organizam as suas seções, fazem como os chefes de casa real arrumando os casamentos dinásticos: tratam noivado e celebram matrimônio à revelia dos interessados, que só se vão defrontar cara a cara na hora decisiva do “enfim sós”.

Cá estamos também os dois no nosso “enfim sós” — e ambos, como é natural, meio desajeitados, meio carecidos de assunto. Começamos pois a falar de você, que é tema mais interessante do que eu. Confesso-lhe, leitor, que diante da entidade coletiva que você é, o meu primeiro sentimento foi de susto, — sim, susto, ante as suas proporções quase imensuráveis. Disseram-me que o leitor de **O Cruzeiro** representa pelo barato mais de cem mil leitores, uma vez que a revista põe semanalmente na rua a bagatela de 100.000 exemplares!...

Sinto muito, mas francamente lhe devo declarar que não estou de modo nenhum habituada a auditórios de cem mil. Até hoje tenho sido apenas uma autora de romances de modesta tiragem; é verdade que venho há anos frequentando a minha página de jornal; mas você sabe o que é jornal: metade do público que o compra só lê os telegramas e as notícias de crimes e a outra lê rigorosamente os anúncios. O recheio literário fica em geral piedosamente inédito. E agora, de repente, me atiram pelo Brasil afora em número de cem mil! Não se admire portanto se eu me sinto por ora meio “gôche”.

Dizem-me, também que você costuma dar sua preferência a gravuras com garotas bonitas, a contos de amor, a coisas leves e sentimentais. Como, então, se isso não é mentira, conseguirei atrair o seu interesse? Pouco sei falar em coisas delicadas, em coisas amáveis. Sou uma mulher rústica, muito pegada à terra, muito perto dos bichos, dos negros, dos caboclos, das coisas elementares do chão e do céu. Se você entender de sociologia, dirá que sou uma mulher telúrica; mas não creio que entenda. E assim não lhe

resta sequer a compensação de me classificar com uma palavra bem soante. (QUEIROZ, 1945, p. 90.)

Publicada a 1º. de dezembro de 1945, a “Crônica n. 1” será, por sua vez, o estabelecimento de um outro contrato, agora entre a escritora e o seu público. Após falar de seu acanhamento diante de tão numerosos leitores, sendo ela uma escritora de edições modestas, Rachel não deixa de se apresentar como alguém que já frequenta as páginas de jornais há um tempo. O conhecido perfil de quem consome a revista será reiterado pela cronista, ao registrar a preferência das assinantes por imagens com mulheres bonitas, histórias românticas e temas leves e sentimentais. Não é esse, sabemos, o perfil literário da escritora, que faz questão de deixar claro de onde costuma tirar a matéria dos seus textos. Mais adiante, em outro parágrafo, Rachel mostra-se confiante na parceria e faz uma clara menção a um dos termos contratuais:

Apesar entretanto de todas essas dificuldades, tenho a esperança de que nos entenderemos. Voltando à comparação dos casamentos de príncipe, o fato é que as mais das vezes davam certo. Não viu o do nosso Pedro II com a sua Teresa Cristina? Ele quase chorou de raiva quando deu de si casado com aquele rosto sem beleza, com aquela perna claudicante; porém com o tempo se acostumaram, se amaram, foram felizes, e ela ganhou o nome de Mãe dos Brasileiros. Assim há de ser conosco, que eu, se não claudico no andar, claudico na gramática e em outras artes exigentes. Mas sou uma senhora amorável, tal como a finada imperatriz, e de alma muito maternal. A política é que às vezes me azeda, mas, segundo o trato feito, não discorreremos aqui de política. Em tudo o mais sempre me revelo uma alma lírica, cheia de boa vontade; eu sou triste um dia ou outro, não sou mal humorada nunca. E tenho sempre casos para contar, casos de minha terra, desta ilha onde moro; mentiras, recordações, mexericos, que talvez divirtam seus tédios. (QUEIROZ, 1945, p. 90)

Advertindo que não tratará de política em seus artigos, um assunto que a azedava, a escritora faz uma promessa que não cumprirá ao longo dos trinta anos de colaboração. Parece, antes, querer agradar ao público, logo em seguida listando recordações, mentiras e mexericos como o catálogo de assuntos a serem abordados. Não abrindo mão, portanto, de escrever artigos sérios e políticos, como Rachel conseguiu manter por tanto tempo a seção “Última página”? Poderíamos sugerir que o tom amistoso empregado pela cronista e a condução leve da escrita abrandavam o texto e faziam-no sempre agradável, mas há que se registrar o seguinte: no correr dos anos 1940 e 1950, a popularidade da revista foi tal que o seu público deixou de ser apenas feminino, atingindo também os homens. Grandes

foram os investimentos em tecnologia para que **O Cruzeiro** alcançasse tamanho destaque. Em busca de inovação e do que havia de mais moderno no mercado, Lilian Fontes (2012) conta que Chateaubriand “mandou vir dos Estados Unidos uma máquina de impressão rotativa, a Hoe, ainda mais avançada que a Multicolor adquirida anteriormente.” (p. 135). Capaz de, em poucas horas, imprimir 300 mil cadernos de oito páginas, a nova impressora entregava páginas em quatro cores de alta qualidade. Mas, como chegamos a afirmar, além do destaque técnico, também o time de colaboradores foi de essencial importância para o sucesso da publicação:

Paralelamente ao investimento em alta tecnologia, Chateaubriand se preocupava com a qualidade do conteúdo. A nata do jornalismo brasileiro marcou presença em **O Cruzeiro**. Além de grandes repórteres, a revista reunia também nomes importantes da literatura, como Nelson Rodrigues, Millôr Fernandes, Gilberto Freyre, José Lins do Rego, Lúcio Cardoso. Semanalmente, não só publicava contos de autores consagrados, como Mário de Andrade, Jorge Amado, Erico Verissimo, Augusto Frederico Schmidt, como também abria espaço para os estreantes. (FONTES, 2012, p. 136-137.)

Sendo as questões eminentemente políticas minoria dentro dos assuntos abordados por Rachel de Queiroz nos artigos de **O Cruzeiro**, o mais que vamos encontrar, entre 1945 e 1975, são crônicas de viagem, como “Pequena cantiga de amor para Nova Iorque” (novembro de 1964); alguns perfis biográficos, que vão do sertanejo José Alexandre, em “O solitário” (maio de 1946), ao presidente “Lincoln” (março de 1959); narrativas ficcionais curtas, a exemplo de “Os dois bonitos e os dois feios” (julho de 1955) e “Cremilda e o fantasma” (junho de 1958); também cartas abertas, como a “Carta a Gilberto Amado” (fevereiro de 1961); e tantas outras crônicas de sabor variado, desde a concepção da escritora sobre o “Amor” (maio de 1962) e a “Saudade” (julho de 1953), até a interessante síntese das necessidades humanas, elencadas em “Um alpendre, uma rede, um açude” (agosto de 1947).

Com antecedência de quinze dias em relação à data de publicação do semanário, a cronista redigia um texto de duas a quatro folhas datilografadas. Nos períodos passados na fazenda Não Me Deixes, um portador a cavalo ia buscar os artigos e os encaminhava a uma agência dos Correios. Por efeito dessa complicada logística e do longo traslado até o Rio de Janeiro, sede da revista, as crônicas escritas durante as temporadas no sertão estavam suscetíveis a imprevistos, precisando, portanto, “ser enviadas com bastante antecedência e, em alguns

momentos, quando foram publicadas, já haviam sido atropeladas pelos rumos dos acontecimentos.” (GUERELLUS, p. 253 *apud* MENDES, 2017, p. 25.)

Quando no Rio de Janeiro, era na chamada Cova da Onça, na Ilha do Governador, que Rachel de Queiroz batia à máquina o conteúdo da “Última página”. Ali, num terreno de oito mil metros quadrados, construiu a casa que seria o refúgio seu e de Oyama de Macedo, médico que conhecera entre 1939 e 1940, por intermédio do primo Pedro Nava. Já casados, muda-se da movimentada Zona Sul em 1945, indo em busca de espaço e de tranquilidade, características que encontrará na Ilha, uma área ainda isolada da capital, cujo acesso era apenas por embarcação. Entre pessoas simples, vizinhos que, sendo poucos, se conheciam, cabritos e galinhas criados ao ar livre e vendedores ambulantes de peixes, frutas e hortaliças, Rachel se sentirá num sítio sertanejo em pleno Rio de Janeiro. Oyama, que, assim como ela, também era desquitado e não tinha filhos, arrumará um emprego no hospital Paulino Werneck, situado no bairro, assumindo o posto de chefe da clínica geral e podendo “vir frequentemente em casa durante o expediente.” (GUERELLUS, 2019, p. 159.)

No início dos anos 1950, o retorno de Getúlio Vargas ao poder levará Rachel a antecipar sua temporada no sertão cearense. Empossado em 31 de janeiro de 1951, no mês seguinte a escritora já se preparava para a viagem. No domingo, 18 de fevereiro, publica a crônica “O melhor é viajar”, no suplemento literário do **Diário de Notícias**. Nesse espaço, compartilhado com textos de Josué de Castro e de Tristão de Athayde, comunica que a chuva já caiu nas terras da sua fazenda e, diante da situação atual de melancolia cívica, o melhor é ir verificar o que é seu e aproveitar os dias de legume verde.

Este ano contudo vou mais cedo. O ambiente da capital da República está provocando em todos os seus cidadãos de bem aquela famosa náusea da personagem de Nelson Rodrigues. Não se pode mais. E não é só pelos getulistas e o seu amo, que afinal não fazem mais do que o esperado e se mantêm relativamente discretos. O que faz mais nojo são os adversários de ontem e correligionários incondicionais de hoje: agora esses trãnsfugas só têm uma palavra na boca e com que açúcar, com que mel a temperam! Essa palavra é o “doutor”. (QUEIROZ, 1951, n. p.)

O trecho acima serve como mostra da escancarada e ostensiva crítica política praticada pela cronista no **DN**. Guerellus (2019, p. 181) nota que, mais do que antes, Rachel demarcará a diferença de tom entre os textos escritos para o jornal em

questão e **O Cruzeiro**, os dois principais periódicos em que colaborava. Na revista, os temas abordados serão variados, não se limitando à política, que, quando em discussão, estava isenta de semelhante acidez. Lições sobre democracia e análises dos quadros das eleições e do funcionamento da máquina pública são textualizados numa “linguagem mais emotiva, didática, quase pedagógica” (p. 181). No jornal carioca de oposição, por sua vez, sendo menor a circulação e mais específico público, a escritora se sentirá mais à vontade para desenvolver suas posições ideológicas. Ademais, o diretor do **Diário de Notícias**, Orlando Dantas, preferia textos longos que preenchessem toda a página do suplemento, o que proporcionava a Rachel mais espaço para dar forma ao seu discurso argumentativo, luxo que não lhe era dado na “Última página”.

Tantas crônicas, saídas em tão variados jornais e revistas, não ficariam esquecidas nos arquivos de acervos e bibliotecas. Mais de uma vez, Rachel de Queiroz publicará pela José Olympio coletâneas que trazem o melhor desses textos. A primeira reunião do gênero será entregue à editora em novembro de 1947, conforme nota saída no **DN**⁸⁵. Há quase dez anos longe das livrarias, é com verdadeiro entusiasmo que se noticia um novo livro⁸⁶ da escritora, sendo apresentado nesses termos **A donzela e a moura torta**:

Raquel de Queiroz, cuja atividade de escritora está hoje em dia se desenvolvendo através de jornais, revistas, numa colaboração permanente de crônicas e artigos e através de traduções de livros, atividade que também exerce continuamente, desde **As três Marias** nada prometia ao seu público tão numeroso por todo esse Brasil. No entanto, a romancista cearense é hoje em dia uma das maiores figuras femininas das letras brasileiras, e sua maturidade de estilo e pensamento já estava a exigir um novo livro em que pudéssemos sentir a escritora na plenitude de todos os seus recursos artísticos e humanos. Esse novo livro, podemos agora anunciá-lo. Raquel de Queiroz acaba de entregar à Livraria José Olympio Editora os originais de **A donzela e a moura torta** (crônicas e reminiscências) em que se reúnem as melhores páginas da escritora publicadas no **Correios da Manhã** e em **O Jornal**. Por outro lado, a mesma editora anuncia para breve o aparecimento de Três Romances, em que estarão reunidos num só volume **O quinze, João Miguel e Caminho de pedras**, os três primeiros livros de ficção da grande tradutora de Santa Teresa e de Dostoiévski. Raquel de Queiroz está ultimando um novo romance e uma peça de teatro. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1947.)

⁸⁵ “Editorial”. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 2 nov. 1947.

⁸⁶ Embora os originais do livro tenham sido entregues no mês e no ano citados, o **Diário de Pernambuco**, a 9 de janeiro de 1945, trazia uma entrevista com José Olympio, em que o editor adiantava que estava para sair, da escritora, um livro de contos e reminiscências intitulado **A donzela e moura torta**, o que aponta para uma anterior idealização do livro.

De fato, foi nas atividades na imprensa, como cronista e jornalista, que Rachel fez seu nome a partir dos anos 1940. Não significa que a sua inicial faceta de romancista estivesse esquecida ou se mostrasse inferior, apenas as revistas e os jornais deram-lhe maior visibilidade e alcance enquanto profissional. Talvez aproveitando o ensejo de um livro “inédito” como **A donzela e a moura torta**, sai no mesmo ano, 1948, o volume **Três romances**, que já chegamos a comentar por trazer a versão definitiva dos romances **O quinze**, **João Miguel** e **Caminho de pedras**. Tratando do volume de crônicas, são 45 textos escritos entre 1944 e 1945, abordando assuntos e pessoas do Ceará, como o Padre Cícero, lembranças da infância e da adolescência, causos do Rio de Janeiro e da Ilha do Governador, que tem suas grandezas defendidas pela nova moradora. E também contos excelentes, como “Tangerine-girl”, gênero que a escritora sempre mascarou sob a rubrica geral de crônicas, exatamente por considerá-lo desafiador e difícil⁸⁷.

Muitos críticos e escritores se posicionaram sobre **A donzela e a moura torta**. O amigo José Lins do Rego escreverá que este último livro “é todo ele o que há de mulher em Raquel.” (REGO, 1948, p. 2). No “Balanço literário de 1948”, Herman Lima classifica como maravilhosa e de excepcional qualidade a seleção de textos publicada pela escritora: “há antíteses, há analogias, há imagens, penetração humana, perfeição literária, um lirismo tão alto” (1949, p. 6) incorporados naquelas páginas. Americo de Oliveira Costa, dando coro aos elogios, chamará de “pequenas obras-primas, modeladas na argila vária e efêmera do dia-a-dia” (1949, p. 2) as crônicas que leu. De todos esses, porém, e de tantos outros que se posicionaram positivamente sobre o livro, talvez nenhum tenha mais propriedade para julgar do que Rubem Braga. Ao final da crônica “A busca do coentro”, o principal nome brasileiro no gênero faz, mais do que um elogio, uma verdadeira publicidade da coletânea de Rachel:

Outro dia eu fiz uma propaganda de meu livro de crônicas, saído na José Olympio. Se alguém comprou, muito obrigado. Mas a mesma editora lançou o livro de crônicas **A donzela e a moura torta**, da Raquel de Queiroz, onde há tanta coisa tão boa, de tanta emoção e beleza que fiquei abafado,

⁸⁷ Em entrevista ao Roda Viva, quando perguntada por Ricardo Ramos por que nunca publicou um livro explicitamente de contos, Rachel responde: “Porque acho o conto um gênero muito difícil, no qual ele, Ricardo, é que é um mestre. E quando quero contar uma historinha, disfarço numa crônica e não ousa nunca chamar de conto, um gênero que acho realmente muito difícil, porque exige uma concentração de valor que a gente, na prosa mais solta, não precisa ter.” (QUEIROZ, 1991.)

comovido e roído de invejas; até pensei em dar o golpe e ir morar numa ilha. Comprem o livro urgentemente. (BRAGA, 1948, p. 3.)

Diante de semelhante aval e de tão ampla e favorável recepção crítica, Rachel sentiu-se animada a reunir e publicar outros volumes de crônicas. Mas, seguindo seu traço esporádico, passaram-se dez anos até que saísse um novo livro do gênero. Compensando o público, em 1958, reunirá não 45, mas uma centena de crônicas em **100 crônicas escolhidas**, uma brochura de 347 páginas com bela capa de Luís Jardim. Trazendo, dessa vez, artigos publicados em **O Cruzeiro**, num recorte histórico que vai de 1946 a 1956, talvez seja essa a principal coletânea lançada pela escritora, que tira da ameaçadora periodicidade jornalística e dá sobrevida literária em livro a crônicas e contos memoráveis como “O solitário”, “Um alpendre, uma rede, um açude”, “Saudade”, “Os dois bonitos e os dois feios”, “Talvez o último desejo” e tantos outros. Dessa vez, outro mestre do gênero tornará públicos seus elogios à Rachel de Queiroz cronista. Contando que estava prestes a iniciar a escrita de uma crônica, quando o correio o interrompe com a entrega de um pacote de livro, Fernando Sabino desembulha a encomenda e o resultado é o desabafo final do texto “Rachel”, publicado na edição de 20 de agosto de 1958 do **Jornal do Brasil** (RJ):

Imediatamente, ponho-me a ler, e minha disposição de trabalhar vai por água abaixo. É muito triste a perspectiva de escrever ainda uma crônica, depois de receber estas **100 crônicas escolhidas**. Eu me contentaria de bom grado com uma das que a autora deixou de escolher. Interrompo com esforço a leitura e venho humildemente para a máquina, disposto a louvá-la. Ela soube emprestar ao gênero a dignidade que merece e assegurar-lhe uma categoria literária que desde Machado de Assis vem construindo uma de nossas mais autênticas tradições, mas que infelizmente bem poucos têm sabido preservar. E a regularidade, a constância e a sempre renovada segurança com que vem mantendo o alto nível de sua produção há longos anos a tornaram mestre nesse nosso traiçoeiro ofício. Até hoje não me foi ainda dado conhecer pessoalmente essa cearense ilustre, amiga de meus amigos, com quem circunstâncias fortuitas vêm sistematicamente impedindo que me encontre, para manifestar-lhe a minha mineira admiração. Melhor homenagem não poderia prestar-lhe desde já, todavia, ante esse seu novo livro, que, agradecendo-o de público, recomendá-lo a todo leitor de bom gosto que houver no Brasil. Dito o que, encerro por aqui a crônica em sinal de respeito, dando-me, hoje, por já escrito, para mergulhar de novo na leitura do livro. E quem for brasileiro, siga-me. (SABINO, 1958, p. 7.)

Lançando mão de uma estratégia textual que se tornaria comum, a metalinguagem, Fernando Sabino faz uma crônica sobre as dificuldades de se escrever uma crônica, ou narra o seu processo artesanal. Tendo como objetos de

discussão uma cronista e seu mais novo livro de crônicas, o caminho adotado pelo escritor não poderia ser outro, no que faz uma expressa recomendação ao seus leitores: a de que comprem e leiam as **100 crônicas escolhidas**. Talvez Rachel nunca imaginasse ter a favor de suas coletâneas um corpo de publicitários como o que resgatamos aqui, superior a qualquer campanha que a Livraria José Olympio Editora viesse a promover.

Na década seguinte, teremos mais dois livros de crônicas publicados: **O brasileiro perplexo** (1964) e **O caçador de tatu** (1967). O primeiro, curiosamente, não sai pela tradicional Casa editorial da escritora, mas pela Editora do Autor, fundada, em 1960, pelos amigos Fernando Sabino e Rubem Braga, os dois grandes entusiastas do trabalho de Rachel de Queiroz na imprensa. Numa lista que incluía lançamentos de Clarice Lispector, Otto Lara Resende e Autran Dourado, assim a editora resumia a coletânea, em propaganda impressa na revista **Leitura**, do Rio de Janeiro: “**O brasileiro perplexo** – uma antologia das mais interessantes crônicas da grande escritora brasileira, escritas com seu estilo saboroso e pessoal. Um livro que ora emociona, ora faz sorrir, sempre guardando uma elevada classe literária.” (LEITURA, 1965). Custando Cr\$ 2.500, mais caro, até, do que a primeira edição de **A paixão segundo G. H.** (Cr\$ 2.000), igualmente anunciado naquele espaço, a publicação traz na orelha uma apresentação que delimita como histórias e crônicas o conteúdo daquelas páginas, datadas entre fins dos anos 50 e início dos 60. Na reunião, há anedotas sertanejas e cariocas, fatos do dia-a-dia e excelentes narrativas curtas, dentre as quais merecem destaque “Cremilda e o fantasma”, “Natal no Paraguai”, “O ateu” e “O telefone”.

O caçador de tatu, por sua vez, também terá um traço curioso. Na sua dedicatória, encontramos o seguinte: “A Herman Lima, que ‘fez’ este livro.” (QUEIROZ, 1967, n. p.). Publicado em novembro de 1967, não se trata de um compilado feito por Rachel, mas pelo contista e crítico literário homenageado. Vendo-se na obrigação de explicar a reunião de textos que o leitor tinha em mãos, a editora imprime a seguinte nota:

Já vai para dois anos, ou mais, anunciamos um novo livro de Rachel de Queiroz intitulado **Crônicas selecionadas**. Mas não conseguimos, em afetuosa, repetida e por vezes impertinente cobrança, que ela organizasse o volume. Ia para a fazenda Não Me Deixes, no Ceará, voltava para o Rio, e nada. Até que um dia resolveu-se dar um tiro no caso: sugerimos-lhe confiar a tarefa de seleção das crônicas ao nosso comum amigo, o escritor Herman

Lima. Mais que depressa concordou ela. Formulamos então o convite a H. L., que o aceitou com alegria. Só fizemos uma ressalva na liberdade que ele teria nesse trabalho seletivo: a Casa reservava-se o direito de escolher a crônica que seria o desfecho d'**O caçador de tatu**. Daí encerrar-se este livro com a página que Rachel de Queiroz escreveu especialmente para homenagear o setuagésimo aniversário do ilustre autor da grande **História da Caricatura no Brasil**. (LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA, 1967)

Herman Lima faz jus à tarefa que lhe foi atribuída, sabendo escolher o que de melhor Rachel produziu para a imprensa nos dez anos que vão de junho de 1957 a junho de 1967. São 58 textos no total, tendo sido a maioria, ou mesmo a totalidade, publicada originalmente em **O Cruzeiro**. Da lista, merecem especial menção “Amor”, “Objeto voador não identificado”, “Pequena cantiga de amor para Nova Iorque”, a crônica-título “O caçador de tatu” e a profissão de fé que lemos em “Língua”. Empolgada com a nova coletânea da prima do seu marido, a também escritora Dinah Silveira de Queiroz escreverá na edição de 18 de fevereiro de 1968, do **Jornal do Commercio** (RJ): “Suas crônicas selecionadas por Herman Lima são o que de melhor existe, literariamente falando e emocionalmente sentindo.” (QUEIROZ, 1968, p. 3). Do mais que saiu nos jornais e revistas sobre o livro, vale o ensejo de citar um trecho da nota que Eneida Costa de Moraes dedica a **O Caçador de tatu**, na coluna de informes literários “Encontro matinal”: “Podemos divergir de Rachel politicamente, hoje é, inclusive, mulher de governo (que saudades da Rachel-oposição contra Vargas), mas ninguém, jamais, vai negar suas qualidades de escritora, principalmente de cronista.” (MORAIS, 1967, n. p.).

As divergências políticas em questão já imaginamos quais sejam, mas é sempre útil retomá-las para entender a recepção intelectual da obra de Rachel de Queiroz daqui pra frente. Talvez, nos últimos anos, ninguém tenha estudado de maneira mais profunda as posições políticas e ideológicas assumidas pela escritora ao longo da sua trajetória do que Natália de Santanna Guerellus, cuja produção bibliográfica tem sido muito útil ao nosso estudo. É dela, inclusive, a afirmação de que “definir politicamente Rachel de Queiroz é extremamente arriscado.” (GUERELLUS, 2019, p. 324). Pecebista? Trotskista? Simpatizante do PSB? Udenista? Ou conservadora e admiradora das Forças Armadas? Diante dessas definições, um estudo da biografia da escritora sugere uma transgressão de rótulos estanques e previsíveis.

Num mapeamento possível, em que pesem algumas generalizações, Guerellus (2019, p. 325) afirma que, até os anos 1950, Rachel optou politicamente

pela esquerda, representada pelo comunismo (a princípio e muito rapidamente) e, em seguida, pelo trotskismo, numa afinidade mais duradoura. A partir do final dos anos 1950, contudo, “a autora de fato se aproximou dos grupos políticos e intelectuais conservadores. Já na década de 1960, adotou de vez o radicalismo anticomunista.” (GUERELLUS, 2019, p. 325). Se podem parecer contraditórias para alguém, as posições político-ideológicas da escritora tiveram sempre a coerência de um mesmo e eterno inimigo: Getúlio Vargas. O antigetulismo estará presente em praticamente todas as suas crônicas, sobretudo a partir dos anos 1940, quando dá à atividade na imprensa prioridade dentro da sua produção intelectual. Ademais, percebemos que essa mesma repulsa motivará o engajamento de Rachel de Queiroz em diferentes movimentos revolucionários. No caso específico do Golpe Civil-Militar de 1964, foi a sua percepção de João Goulart como um continuador de Getúlio Vargas que a levou a conspirar com os militares para a tomada de poder:

Eu era contra o Jango porque, para mim, ele era o representante do que restara do getulismo. O suposto socialismo do Jango foi uma coisa que eu nunca engoli. Então, me opus formalmente contra o Jango, eu conspiri com os generais para a derrubada do Jango. [...]. Eles vinham e sentavam neste sofá aí [aponta]. (QUEIROZ, 1997, p. 29.)

A autora depositava suas esperanças na figura do General Castelo Branco, seu parente, que tinha por principal bandeira impedir o estabelecimento de um iminente regime comunista no Brasil, limpando o governo do “pessoal que era fiel ao Jango” (QUEIROZ, 1997, p. 29). Rachel também explica que acreditava no propósito do General de “ficar pouco tempo no governo e entregar o cargo a um presidente eleito” (QUEIROZ, 1997, p. 29). Nada disso aconteceu, sabemos. A chamada “linha-dura”, que, vale ressaltar, desaprovava o comando de Castelo Branco, dá andamento à presença dos militares no poder, agora nas mãos de Costa e Silva.

Rachel, após a saída de Castelo Branco, deixa de apoiar o governo militar, mas não chega a se aliar à oposição, o que para a esquerda não deixava de ser uma anuência à situação. Vale mais uma vez lembrar que a escritora nunca foi perdoada por ter rompido com o Partido Comunista ainda na década de 30, de modo que já existia, aqui, um ressentimento ainda mais agravado pela sua postura em 64. Desde então estigmatizada pelos intelectuais de esquerda, percebemos uma diminuição no interesse acadêmico sobre a obra de Rachel de Queiroz, a ponto de essa grande romancista ter “hoje uma fortuna crítica reduzida e razoavelmente

inexpressiva em relação à posição que ocupa na história da literatura nacional” (HOLLANDA, 1997, p. 103).

Mais adiante, teremos melhor oportunidade de aprofundar os ônus advindos do envolvimento da escritora com a política. Por ora, voltemos a tratar das suas colaborações e produções literárias no curso desse longo hiato romanesco. De acordo com a bibliografia de Rachel de Queiroz levantada pelo Instituto Moreira Salles, seus primeiros trabalhos como tradutora da Livraria José Olympio Editora datam de 1940. Nesse ano, foram vertidas e publicadas em português as obras **A família Brodie**, de A. J. Cronin, e **Eu soube amar**, de Edith Wharton. Estamos na década de ouro da tradução no Brasil, como designou Paulo Rónai, e, nesse projeto, antes mesmo da J. O., outra editora teve papel de destaque: a Globo, de Henrique Bertaso e Erico Verissimo.

Segundo Hallewell (2012, p. 506), os anos 1930 viveram o auge da mania por romances policiais, para o que a Coleção Amarela, da livraria gaúcha, foi essencial. Erigindo, a princípio, um empreendimento editorial de interesse puramente comercial, Bertaso verá no **Publishers Weekly**, revista americana destinada a editores, livreiros, bibliotecários e agentes literários, uma fonte segura “onde procurar possíveis *best-sellers*.” (p. 440). Como resultado, publicará no Brasil traduções de E. C. Bentley, Raymond Chandler, Sidney Horler e os muito famosos Georges Simenon e Agatha Christie. Ampliando o catálogo para além de livros meramente comerciais, será graças a Verissimo, consultor editorial e tradutor, que o campo literário da Globo ganhará maior qualidade, embora a ênfase em autores anglo-americanos e anglófonos se mantenha: John Galsworthy, Joseph Conrad, Katherine Mansfield, James Joyce, John Steinbeck, William Faulkner, Aldous Huxley e muitos outros.

Procurando as razões para a preponderância de traduções do inglês, Hallewell (2012, p. 442) acredita que tal fenômeno se deve a três fatores principais: a influência do **Publishers Weekly** e os contatos do dono da editora com agentes literários norte-americanos; a novidade que a literatura anglo-americana representava para os leitores nacionais; e a preferência de Erico Verissimo pela literatura de expressão inglesa. No mais, qualquer que seja a principal razão, o fato é que o mercado cultural brasileiro assistia ao declínio da influência francesa,

vencida ano a ano pelo crescente domínio dos Estados Unidos sobre nossos gostos. No campo estritamente literário, o “*Handbook of Latin American Studies*” para 1940 arrolou, naquele ano, 52 traduções brasileiras dignas de nota, 24 das quais eram de autores britânicos ou americanos, e apenas 20 de franceses.” (p. 442.)

Segundo Sergio Miceli (2001, p. 154), a literatura de ficção ocupou o primeiro lugar em índices de venda entre 1938 e 1943, muito graças à literatura “menor”, ou seja, aos volumes voltados ao público feminino jovem, os livros policiais e de aventuras e também biografias romanceadas e obras infantis. Somente as coleções “Menina e moça”, da José Olympio, “Biblioteca das moças”, da Companhia Editora Nacional, “Biblioteca das senhorinhas”, da Empresa Editora Brasileira, e “Romance para moças”, da Anchieta, representaram, juntas, 52 dos 156 títulos publicados em 1942: um terço de todos os romances saídos no ano. Daquele conjunto, 62% são obras estrangeiras traduzidas: clássicos europeus antigos e modernos, romancistas norte-americanos em vias de consagração e escritores de maior aceitação e com êxito assegurado por aqui desde a República Velha, do que são exemplos Anatole France e Dumas. Ainda analisando o fenômeno, Miceli chega à seguinte conclusão:

Sem dúvida, a extensão do contingente de leitores exerceu influência sobre os gêneros que acabaram se firmando de um ponto de vista estritamente comercial. O primeiro posto da literatura de ficção – e, nessa categoria, a predominância dos romances de amor, de histórias policiais e de livros de aventuras – deve-se em ampla medida à expansão da parcela de leitores recrutada nas novas camadas médias, que redundou no aumento da demanda por obras de mero entretenimento. (MICELI, 2001, p. 155.)

Devemos registrar que, até os anos 1930, o padrão das atividades de tradução no Brasil era baixo, muito em razão do limitado mercado livreiro de um país pouco alfabetizado. Nesse cenário, as editoras dispunham de escassos orçamentos, cabendo à tradução “um trabalho subalterno e mal remunerado.” (HALLEWELL, 2012, p. 444). Para piorar o quadro de restrição, impedia que obras de demais literaturas que não a francesa, a inglesa e a espanhola fossem traduzidas o fato de não haver tradutores que dominassem outras línguas além dessas. Com a Segunda Guerra Mundial, no entanto, o país terá “uma súbita e desconhecida prosperidade no negócio de livros” (HALLEWELL, p. 445)⁸⁸, o que possibilitou recursos para melhor

⁸⁸ Fazendo a ressalva de que, por muito tempo, estabelecimentos gráficos podiam receber o nome de “editoras”, desde que trouxessem a palavra em sua razão social, Hallewell (2012, p. 453) comenta que, entre meados dos anos 1930 e fins dos 1940, houve uma notável expansão da atividade editorial

investir no trabalho de tradução. Vivendo, então, um período de alta comercial, e percebendo a prosperidade do negócio nas ações pioneiras da Globo, José Olympio dará maior receptividade às traduções em seu catálogo, com Vera Pacheco Jordão, sua mulher, assumindo a tarefa de coordenação dos trabalhos.

Se inexpressiva nos idos de 1930, quando, entre 1932 e 1940, um total de 48 títulos foram traduzidos pela editora carioca, a década seguinte será marcada por um verdadeiro *boom* de literatura estrangeira na Casa. Só em 1941, 39 traduções vieram a público, e os números mantiveram-se altos, ano a ano, até o final do decênio. Para se ter uma ideia, excetuando-se 1948, de 1944 a 1950 as edições traduzidas superaram as publicações de autores nacionais⁸⁹. Mesmo divorciando-se de J. O. em 1943, por não mais tolerar o vício do marido em apostar em corridas e em investir na compra de cavalos, Vera não deixa de influir sobre os nomes estrangeiros a serem publicados. A princípio, como conta Hallewell (2012), “o programa de traduções favorecia largamente os originais de língua inglesa (idioma que Vera conhecia bem)” (p. 507), pondo ao alcance do leitor brasileiro obras menores do idioma, fato que deu à Livraria José Olympio Editora uma função semelhante à desempenhada pela Globo, a de ajudar a “corrigir a perspectiva até então excessivamente francesa de seus compatriotas.” (p. 507-508). Ainda a respeito da influência de Vera, Sorá (2010, p. 214) vai mais longe, registrando que ela, além de opinar sobre os livros a serem traduzidos, também se posicionava sobre as formas gráficas e a publicidade da empresa.

O crescente interesse da Casa por traduções de ficção estrangeira, principalmente inglesa, “representará a invasão de um campo até então quase monopolizado pela Livraria Globo.” (HALLEWELL, 2012, p. 509). Também contribuiu para a concorrência, representando vantagem da José Olympio sobre a editora de Bertaso, o fato de J. O. ter à sua disposição um grandioso catálogo vivo de escritores, por ele publicados, que poderiam desempenhar a tarefa de tradutores. Entre os principais, contribuíram com o respaldo de seus nomes José Geraldo Vieira, Lúcia Miguel Pereira, Vinícius de Moraes, Guilherme de Almeida, Graciliano Ramos e José Lins do Rego. Contratando escritores profissionais amigos para os projetos de tradução, o editor dava com uma mão ao mesmo tempo em que colhia

no Brasil, com o surgimento de novas editoras. “Os números oficiais apresentados pelo Anuário Estatístico do Brasil indicam uma taxa de crescimento de 46,6% entre 1936 e 1944 e de 31% entre 1944 e 1948.” (p. 453.)

⁸⁹ Em Hallewell (2012, p. 869), encontramos a “Tabela 17. Produção da José Olympio, 1932-1950”.

vantagens únicas com a outra. Explicamos: remunerando os autores que não alcançavam independência financeira com as vendas de suas obras, José Olympio dava-lhes uma outra possibilidade de viver de literatura, vertendo para o português obras estrangeiras. Por outro lado, munindo-se de excelentes profissionais, “assegurava-se não só de que todos os textos estariam bem escritos, como também de que os trabalhos seriam feitos com cuidado e com preocupação pela correção precisa” (HALLEWELL, 2012, p. 508), visto que, junto ao nome de uma Jane Austen, vinha o de Lúcio Cardoso, tradutor que tinha uma reputação literária a zelar. Entre esses nomes, Hallewell (2012, p. 508) soube reconhecer o destaque de Rachel de Queiroz. Destaque, sobretudo, pelo seu papel ativo como tradutora da Casa, responsável pela publicação de numerosos títulos entre as décadas de 1940 e 1970.

Segundo José Mário Pereira (2008, p. 277), as edições de literatura estrangeira da José Olympio podem ser classificadas em duas vertentes: as obras clássicas da literatura universal e os títulos de escritores de sucesso na época, os conhecidos *best-sellers*. Alguém como Rachel, tradutora das mais prolíficas da editora, teve de lidar e transpor para o português textos de diferentes épocas e de variado alcance literário. Falando da sua liberdade de escolha dos títulos a traduzir, a escritora dá um depoimento revelador da influência da família de Olympio, sobretudo de sua mulher, no que diz respeito à edição de obras para o grande público:

Vera, a mulher dele, mesmo depois do divórcio, ficou escolhendo livros em inglês, porque ela lia muito em inglês e o José Olympio não lia língua nenhuma. [...] De certa forma, a gente se queixava porque ela tinha muita influência, vamos dizer, do gosto americano. O gosto da Vera... ela escolheu os livros do Forsyth! Às vezes ela escolhia algum bom, mas às vezes queria os *best-sellers* americanos, e eram esses que a gente racionava. Ela escolhia livros para a gente traduzir. (QUEIROZ, entrevista, 25 fev. 1997 apud SORÁ, 2010, p. 254.)

Os três volumes que compõem **A crônica dos Forsythe**, os romances **O proprietário**, **Irene** e **O despertar**, do romancista e dramaturgo britânico John Galsworthy (1867-1933), são exemplos de traduções feitas de malgrado pela escritora, embora nunca tenha deixado de reconhecer⁹⁰ que, durante um bom tempo, a atividade foi de grande importância para a sua sobrevivência financeira. Mesmo depois de assinar um contrato fixo e bem remunerado com os Diários

⁹⁰ Entrevista aos **Cadernos de Literatura Brasileira** (IMS), (QUEIROZ, 1997, p. 25.)

Associados, colaborando em **O Cruzeiro**, Rachel continuou traduzindo obras e mais obras. No total, foram quase quarenta anos como tradutora da José Olympio, trabalho de grande importância que lhe possibilitou a familiarização com os procedimentos dos autores traduzidos, podendo “aprender com eles.” (QUEIROZ, 1997, p. 25). A romancista comenta que, enquanto traduzia, sentia como se “estivesse desmanchando a costura, desmanchando o crochê de certos escritores, descobrindo os pontos, os truques prediletos deles.” (p. 25). Nesse sentido, pôde também ser aluna dos melhores, uma vez que foi responsável por verter para o português textos de Balzac (**A mulher de trinta anos**), Jane Austen (**Mansfield Park**), Emily Brontë (**O morro dos ventos uivantes**), François Mauriac (**O deserto do amor**), Leon Tostói (**Memórias**). De todos os seus mestres, Fiódor Dostoiévski destaca-se pela recorrência: **Humilhados e ofendidos**, **Recordações da casa dos mortos**, **Os demônios** e **Os irmãos Karamazov** são livros que receberam tradução indireta pelas suas mãos. Num país em que, excetuando-se Jorge Amado e Erico Verissimo, ninguém vivia dos próprios livros, o trabalho de Rachel, além de jornalista, era mesmo de tradutora:

Eu trabalhava todo dia sentada na máquina de escrever até 14h. Fazia vinte ou trinta páginas por dia. Então, eu tinha um acordo com eles que três livros eu fazia à escolha deles, mas dois eram livros que eu gostava e que eu amava. [...] Cada um indicava livros para tradução. Assim, eu ia metendo Emily Brontë, que é minha paixão, eu traduzi; essa maluquice de Dostoiévski e muitos livros que traduzi porque eu gostava. Outros, por interesse comercial deles, a gente aceita. Traduzi muita porcaria também, mas... era o meu trabalho, e eu ganhava a vida igual eles. De vez em quando, eles faziam desses best-sellers, desses americanos e tal, e algum de nós era a vítima que tinha que traduzir. A casa tinha que viver, tinha que vender. Não é só de obras-primas que vive um editor. (QUEIROZ, entrevista, 25 fev. 1997 apud SORÁ, 2010, p. 254-255.)

Aqui, a escritora parece estar a par de uma questão de mercado que Erico Verissimo não alcançou numa das suas fases como orientador literário da Globo: os grandiosos sonhos editoriais, que, no caso dele, eram James Joyce, Virginia Woolf e Marcel Proust, devem ser compensados com a recomendação de títulos comerciais, “pois uma editora desgraçadamente não podia e não pode ainda viver apenas de glórias culturais.” (VERISSIMO, 2011, p. 61). Ainda segundo o autor de **Olhai os lírios do campo**, a base do monumento que sustenta os grandes nomes da literatura universal “é feita duma argamassa popularesca em que aparecem estórias policiais, romanecos de amor água com açúcar e novelas de capa e espada.” (p.

61). Tal falta de experiência, à época, fê-lo dar parecer negativo à publicação de **E o vento levou...**, estrondoso sucesso comercial que, por sua culpa, escapou das mãos da editora gaúcha.

Assim, dentre os quase 50 títulos traduzidos por Rachel de Queiroz, havia muito do que ela se orgulhasse. Mas, de todos os projetos, nenhum se compara em grandeza à tradução das obras completas de Dostoiévski, empreendida ainda nos anos 1940. Sucede que a autora queixava-se a José Olympio de que o grande prosador russo não tinha tradução no Brasil. Circulavam por aqui algumas versões portuguesas, mas todas muito ruins. Reconhecendo o valor da proposta, o editor se interessa pelo projeto e decide publicar, numa coleção, os romances de Dostoiévski. Diante do impasse de traduzir do russo, idioma que o corpo de tradutores da Casa não dominava, nem mesmo os mais apaixonados por Trotski e pelos soviéticos, Rachel lembra que encontrou uma solução para o problema, planejando um longo caminho para que o resultado fosse o mais fiel possível:

Então eu e ele [companheiro de tradução não nomeado] pensamos, pensamos e compramos a tradução francesa da Pléiade, a inglesa da Challenge, a espanhola da Lidador e uma italiana. Esses quatro originais e uma em alemão, porque o outro sabia alemão. Então, nós líamos cada período numa daquelas línguas, eu lia em quatro línguas, e tirávamos a média. Engraçado, a pior era a da Pléiade, de uma editora tão famosa. Comia palavras, pulava períodos. Era uma vergonha. A melhor de todas era a espanhola. A inglesa era razoável. Então nós líamos nas quatro línguas, ele ainda em alemão... foi um trabalho de frades. Era paixão que a gente tinha pelo Dostoiévski. E o José providenciava: 'Cadê os livros?! Vocês não entregam?' 'José, a gente está traduzindo assim... Nós queremos um russo, uma russa, que depois confira nossa tradução com a original'. Ele aí arranhou uma russa que se chamava dona Olívia Krähenbühl e traduzia livros russos para outras editoras, não sei para quais. Então a dona Olívia, depois que nós tínhamos feito a tradução, conferia com o russo. Um trabalho de maluco. Eu tinha que trabalhar de manhã até de noite, comparando, porque não se podia confiar numa só das traduções. Então fizemos tudo. São oito volumes. E sempre José caía sobre nós porque estava custando caro... ele era um tirano (risos)." ((QUEIROZ, entrevista, 25 fev. 1997 apud SORÁ, 2010, p. 258.)

A informação dada pela escritora a respeito do número de volumes está incorreta, porque não são oito, mas dez os que compõem a coleção completa em capa dura, no formato 14,5 x 23 cm, ricamente ilustrada com 457 desenhos de renomados artistas, como o vienense Axel de Leskochek, exilado no Brasil em razão da Guerra, responsável por ilustrar **Os irmãos Karamazov**, **Os demônios**, **O eterno marido**, **O adolescente** e **O jogador**, trabalho a que se dedicou entre 1941 e 1944. No conjunto, encontramos, também, xilogravuras de Oswaldo Goeldi em

Humilhados e ofendidos, Recordações da casa dos mortos e O idiota, “consideradas pelos críticos uma perfeita combinação entre artista e tema.” (HALLEWELL, 2012, p. 515). Além desses, outros que contribuíram com suas artes foram Tomás Santa Rosa, Darel, Marta Schidrowitz, Luis Jardim, Marcelo Grassmann e Danilo di Prete. No que diz respeito ao time de tradutores, afora Rachel de Queiroz, também fizeram parte da empreitada Rosário Fusco, Boris Schnaiderman, Lêdo Ivo, José Geraldo Vieira e nomes hoje menos famosos como Wanda Murgel de Castro, Vivaldo Coaracy, Gulnara Lobato de Moraes Pereira e Olívia Krähenbühl. Demonstrando a seriedade do trabalho, as traduções foram enriquecidas com introdução biográfica de Wilson Lousada e prefácios e estudos escritos por Otto Maria Carpeaux, Wilson Martins, Agripino Grieco, Costa Neves, Brito Broca, Adonias Filho e outros.

Nos períodos de intensa atividade, a escritora comenta que chegava a botar “na máquina umas vinte páginas por dia, por aí...” (QUEIROZ, 2002a, p. 156). Um trabalho de ritmo regular e absorvente, que exigia de si um profundo domínio expressivo para que o resultado fosse literariamente satisfatório. Segundo Rachel, é fundamental que o tradutor possua expressão literária na língua de chegada. Ter somente técnica e domínio da língua do original não são suficientes: “É preciso ter sensibilidade literária para saber ‘ler’ um texto de literatura, seja prosa, poesia ou ensaio.” (p. 156). Ainda na sua opinião, um tradutor pode, por exemplo, ser profundo conhecedor do inglês, mas, se é um escritor medíocre no português, sem refinamento estilístico e estético, então poderá comprometer “a obra que traduz, principalmente se ela tiver qualidade literária.” (p. 156.)

Dentre os autores que traduziu, sempre deu destaque a Dostoiévski, pelo próprio desafio da tradução e por desde jovem se ver atraída por sua obra, como chegamos a comentar capítulos atrás. “Talvez tenha sido mais uma das influências de mamãe” (QUEIROZ, 2002a, p. 158), conclui. Quando perguntada, porém, que outras traduções gostou de fazer, o segundo nome que lhe vinha à mente era o de Emily Brontë, que traduziu “quase de joelhos” (p. 159), tal a sua devoção pela escritora britânica. No ano do centenário de **O morro dos ventos uivantes**, em 1947, Rachel escreve um texto em que afirma ser este “talvez o maior livro de ficção escrito por uma mulher desde que no mundo se conhece a arte de escrever.” (QUEIROZ, 2004, p. 5). Dentre outros livros que escolheu traduzir, intercalados com as obras de maior apelo comercial impostas pela editora, Rachel lembra de ter

tomado para si a tradução da **Vida de Santa Teresa de Jesus**, autobiografia de Teresa de Ávila, freira carmelita e santa católica que viveu no Reino da Espanha entre 1515 e 1582. Ao final da vida, nossa escritora registra como sendo de “um esforço quase gigantesco” (QUEIROZ, 2002a, p. 160) essa tradução, considerando que estava diante de um texto em espanhol do século XVI, para o que “não havia dicionário específico disponível.” (p. 160.)

Deixando um pouco de lado a faceta de tradutora de Rachel de Queiroz, posicionamo-nos nos anos 1950 para comentar três criações autorais publicadas nessa década. Conhecida como uma editora cuja especialidade era a ficção e o ensaio, onde nem a poesia tinha espaço a princípio, visto que, de acordo com Antônio Villaça (2001, p. 126) somente depois de 1954 é que poetas como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Augusto Frederico Schmidt, João Cabral, Murilo Mendes e tantos outros serão editados, a José Olympio publicará duas peças de teatro da escritora cearense: **Lampião**, de 1953, e **A beata Maria do Egito**, de 1958, textos que receberam especial atenção da crítica e foram condecorados com importantes prêmios da área. Nesses dois dramas, que têm por cenário o sertão nordestino, encontramos a mais alta expressão da habilidade de construir diálogos que a autora, em certo sentido, já demonstrava desde os seus primeiros romances, notada sobretudo em **João Miguel**. Para Socorro Acioli, “se na obra romanesca de Rachel de Queiroz a perfeição dos diálogos é uma das qualidades mais notáveis, escrever para o teatro era um caminho natural.” (ACIOLI, 2007, p. 30).

O drama de **Lampião**, ancorado em profunda pesquisa histórica e desenvolvido em cinco quadros, explora essa figura tão presente no nosso imaginário, que sintetiza o poder e o medo. As atividades do cangaço, objeto caríssimo à literatura nordestina feita por contemporâneos de Rachel, como Jorge Amado e José Lins do Rego, ganha aqui a sua versão para o palco. Em **Lampião** devemos ressaltar a personagem Maria Bonita, que aparece em sua plenitude humana e que a princípio intitularia a obra; senhora do seu destino, abandona o primeiro casamento e segue com o bando de cangaceiros, passando de Maria Déa a Maria Bonita. E é no diálogo reservado, na intimidade do relacionamento que Rachel entrega os segredos do casal, as angústias, os ciúmes: material que escapa à História Oficial e que somente na literatura têm espaço. Em 1954, o jornal **Estado de**

S. Paulo recompensará Rachel de Queiroz com o Prêmio Saci, vencido na categoria de melhor autor, pela montagem da peça no Teatro Leopoldo Fróes.

Sem deixar de tratar da fortuna crítica dedicada à peça, devemos registrar um interessante reencontro: o de Augusto Frederico Schmidt e Rachel de Queiroz. O conhecido poeta e editor dedicará um artigo a **Lampião** na edição de 13 de agosto de 1953, do jornal carioca **Correio da Manhã**. Talvez repetindo o movimento que fizera em 1930, quando enviou para críticos literários do sul do país exemplares do seu romance de estreia, a agora dramaturga enviará com dedicatória um exemplar do seu novo livro àquele que foi o primeiro a louvá-la no Rio de Janeiro. Assim inicia Schmidt a crítica intitulada “Lembrança e presença de Rachel”: “Pergunta-me Rachel de Queiroz, na dedicatória de sua peça **Lampião**, que vem de ser dada a público pela editora de José Olympio, se ainda me lembro dela.” (SCHMIDT, 1953, p. 2). A pergunta, ele a considerará descabida, porque “é impossível esquecê-la.” (p. 2), alguém que nunca deixou de estar presente em seu espírito e que melhor confirmou uma das suas poucas profecias literárias. Nessa empolgação, mesmo quando ensaia um comentário do drama que tinha em mãos, o crítico não deixa de reviver sua experiência primeira com a literatura de Rachel:

A leitura dessa obra de Rachel de Queiroz, autor hoje consagrado e indiscutível, trouxe a mim o entusiasmo dos tempos em que ela escreveu e publicou seu romance **O quinze**; senti renascer um pouco da animação que já foi um jeito meu de reagir perante a literatura e atualmente tão distante de mim. Revi-me abrindo o pequeno pacote postal chegado de Fortaleza, contendo um volumezinho mal impresso e a revelação de Rachel de Queiroz – a quem tanto admiro e quero ter presente, a quem não esqueço, por mais alto e espesso que seja o muro de silêncio cimentado por antagonismos de fato inexistentes e que nos têm mantidos separados. (SCHMIDT, 1953, p. 2.)

Não alcançamos quais seriam os antagonismos entre os dois, mas o fato é que o texto de Schmidt somente engrandece a recepção crítica de um gênero até então de pouca representatividade entre as nossas produções literárias, quadro que sofreria grande modificação naquela década, graças ao empenho de teatrólogos como Dias Gomes, Nelson Rodrigues e Ariano Suassuna. Outro grande nome que se deterá sobre a análise de **Lampião** será Lúcia Miguel Pereira, em artigo publicado também no **Correio da Manhã**, agora em 22 de agosto de 1953. Segundo a crítica mineira, sua admiração por Rachel de Queiroz é antiga e data da sua estreia, com **O quinze**, obra de uma escritora que é “uma das mais genuínas

manifestações de talento literário, isto é, de aptidão nata, natural e espontânea para lidar com palavras e imagens, para usar dela de modo a fazê-las adquirir toda a sua beleza e todo o seu sentido.” (PEREIRA, 1953, p. 6). Sem dúvida muito mais analítico do que a crítica de Schmidt, o artigo que Pereira dedica à primeira incursão de Rachel de Queiroz no gênero dramático entrega uma interessante apreciação da linguagem empregada em **Lampião**. Nesse ponto, a estudiosa nota um inteiro domínio dos recursos expressivos, uma vez que a escritora soube aliar sabor popular e beleza literária, naturalidade e correção no texto. Em síntese, o caminho escolhido por Rachel foi o de “conservar locuções locais encaixadas em frases de bom português do Brasil, de bom português de Raquel de Queiroz, cantante e corrente.” (PEREIRA, 1953, p. 6.)

Além desses dois nomes de referência, outros críticos se detiveram sobre a leitura de **Lampião**. Carlos David, no **Correio da Manhã**, registrando que vinha se tornando comum a incursão no teatro de escritores tradicionalmente dedicados a outros gêneros, escreve que nenhum desses logrou o resultado de Rachel de Queiroz, autora de uma peça que corresponde às expectativas que seu nome gera, trazendo “um alto conteúdo dramático, movimento e personagens marcantes.” (DAVID, 1953, p. 7). Raul Lima, por sua vez, na coluna “Livros e fatos”, do **Diário de Notícias**, ressalta o fato de o drama sair em livro antes mesmo de passar por sua primeira montagem, atitude que vê como uma intenção da escritora de se entender “preliminarmente com os seus leitores, gente conhecida, que apreciará a história pelo que ela contenha de expressivo e saboroso na estrutura e nos diálogos.” (LIMA, 1953, p. 3). O escritor Renard Perez, ainda no **DN**, avalia que as personagens foram muito bem fixadas pela autora, e **Lampião**, que protagoniza o texto, pareceu-lhe perfeito: “sentimo-lo real, encontramos-lo com suas qualidades e defeitos – todo o seu temperamento inquieto, sua ferocidade, seu primitivismo, sua vaidade e aquela insegurança que o fazia desconfiar de todos.” (PEREZ, 1953, p. 5). E continuaríamos por vários parágrafos se decidíssemos citar outros trechos da fortuna crítica de **Lampião**. Só no jornal carioca, ainda veremos escrever sobre o livro Guilherme Figueiredo, Samuel Rawet, Braga Montenegro e Aderbal Jurema, numa clara demonstração de manutenção de interesse na literatura que Rachel de Queiroz produzia, qualquer que fosse o gênero.

Já de menor extensão e com número reduzido de personagens, temos a peça **A beata Maria do Egito**, de março de 1958. Esse drama, inspirado na vida de Santa

Maria Egipcíaca, apresenta uma jovem chamada Maria do Egito, que lidera um exército de fiéis dispostos a lutar em prol do Padre Cícero, de Juazeiro. Por onde passa, a beata agrega mais seguidores, crentes nos seus poderes milagrosos: “A Beata é santa mesmo, não é abusão do povo! Faz milagre, com a graça de Deus! Eu mesmo não vi, mas teve quem me contasse.” (QUEIROZ, 1958c, p. 10-11). Toda a ação se passa numa cadeia, para onde Maria do Egito foi levada por ordem do Coronel, chefe político local, sob acusação de perturbação da ordem e por reunir homens em apoio à causa do Padre. Mesmo, a princípio, contra a prisão da Beata, o delegado acata a ordem, após o que apaixona-se irremediavelmente por ela. Confiando ser esse o preço da sua liberdade, a Beata se entrega ao delegado. Percebendo-se não correspondido de todo, o policial insiste na ideia de que tem de mantê-la presa, a despeito do sentimento de revolta que toma a população. Essa paixão configurará o tom trágico do final da peça, quando uma briga entre o Tenente-Delegado e um Cabo termina com a morte daquele. Concluindo o drama, Maria do Egito abre a porta da delegacia, junta-se ao poveréu que a aguardava e dá prosseguimento à sua missão religiosa. Como reconhecimento de sua qualidade, o texto venceu o Prêmio de Teatro do Instituto Nacional do Livro e o Prêmio Roberto Gomes, na categoria peça dramática, concedido pela Secretaria de Educação do Rio de Janeiro.

Na edição de 30 de abril de 1958, do **Jornal do Brasil**, Manuel Bandeira, cujo poema “Balada de Santa Maria Egipcíaca” serve de epígrafe à peça de Rachel, destina algumas palavras ao livro que acabara de ler. Inconformado com as pinturas de Portinari, que não compõe figuras humanas bonitas, somente feias, pois é assim que o pintor “se lembra da nossa população do interior ou das favelas – subnutrida, raquítica, opilada, escanifrada” (BANDEIRA, 1958, p. 3), o poeta propõe que o amigo leia **A beata Maria do Egito** e pinte um quadro inspirado naquele drama em três atos, aprendendo assim “a pôr, de vez em quando, no pesadelo de suas telas, alguma cara bonita, pelo menos ‘de certo modo bonita’.” (p. 3). Em meio às notícias de que Rachel de Queiroz foi escolhida, por unanimidade, para receber o Prêmio Machado de Assis⁹¹, da Academia Brasileira de Letras, recompensa de cem mil

⁹¹ Rachel foi a maior vencedora da edição de 1957 do Prêmio, na categoria conjunto de obra. O discurso da escritora, na sede da ABL, deu-se na tarde do dia 28 de junho de 1958, segundo matéria publicada na revista **A Cigarra** (SP). Em sua fala durante a cerimônia, a romancista contou que estava na fazenda Não Me Deixes, no Ceará, quando soube do galardão. “E aos caboclos que lhe

cruzeiros dada a escritores que tenham um conjunto de obras relevante, muitas críticas saíram a respeito dessa segunda peça da escritora.

Somente a 11 de maio de 1958, o **Jornal do Brasil** imprimiu dois artigos que se debruçaram sobre **A beata**. Na seção “Teatro”, Mário Nunes confessa que, por muito tempo, recusava-se “a emitir juízo crítico sobre peças apenas lidas” (NUNES, 1958, p. 2), com o argumento de que a impressão que causam no leitor é muito diferente da que produzem quando representadas. Abandonando esse critério, vê no texto “um valor teatral decorrente da sobriedade de suas linhas” (p. 2), da naturalidade na sequência dos fatos, da expressão das cenas e, principalmente, da “ausência de intenções de qualquer espécie, visando influir no ânimo do espectador.” (p. 2). Em resumo, dirá que o que compôs Rachel “trata-se evidentemente do bom teatro.” (p. 2).

Agora no suplemento dominical, vemos a crítica de teatro e premiada tradutora de Shakespeare, Bárbara Heliodora, dedicar um de seus rigorosos (e longos) artigos à peça em questão. E será como uma verdadeira “dama de ferro”, como ficou conhecida, que se posicionará sobre **A beata**. Reconhecendo Rachel de Queiroz como uma mestre em seu campo normal de atividade, ou seja, o romance e a crônica, Heliodora ressalva que, como autora dramática, ela ainda não tem completo domínio da forma. Dentre os problemas levantados, está a cronista falar mais alto do que a dramaturga, fazendo do texto o “testemunho de um autor que tem, ele mesmo, um determinado ponto de vista a respeito dos acontecimentos relatados” (HELIODORA, 1958, p. 4), quando, na verdade, deveria “sentir a necessidade de fazer com que a situação falasse por si só, e se relacionasse, afinal, com a vida em geral, fora daquela experiência específica.” (p. 4). Outro ponto negativo observado seria o abandono da premissa política inicial: o conflito entre as tropas do governo e as forças do Padre Cícero suplantado, a partir do segundo ato, pela relação emocional entre o Tenente e a Beata, o que tornaria “completamente esquecido o problema político estabelecido na parte inicial da obra.” (p. 4). No que diz respeito às construções das personagens, a especialista registra a incapacidade da protagonista de se mostrar empática e de evoluir diante de fatos violentos por ela presenciados e dos quais até participa. Diante de um caractere tão apático, até mesmo ao sofrimento humano, Heliodora se pergunta: “que sentimentos podemos

pediam explicações sobre o fato, dissera que lhe fora atribuído porque ela passava sua vida contando histórias.” (A CIGARRA, 1958, p. 36.)

ter por essa Beata Maria do Egito senão a mais completa repulsa?”. Negativa e rigorosa, mas nem por isso menos conveniente e profunda, a leitura da peça de Rachel de Queiroz feita pela professora não se encerra sem antes valorizar o dom da escolha de um interessante incidente dramático, restando-lhe apenas a esperança de que a escritora insista no gênero, para enfim alcançar nele o mesmo manejo que demonstra nas narrativas de ficção.

Em contrapartida, no mesmo domingo, 11 de maio de 1958, na seção “Letras e artes” do suplemento literário do nosso conhecido **Diário de Notícias**, Paulo Rónai deixa a sua leitura de **A beata Maria do Egito** em artigo elogioso e em muito oposto às conclusões apresentadas por Bárbara Heliodora. Para o tradutor húngaro naturalizado brasileiro, a primeira peça de Rachel de Queiroz, **Lampião**, deixara-lhe uma impressão mista, dividida entre a percepção de domínio da criação de personagens e de diálogos e a busca do “dramático em espetáculos de refrega.” (RÓNAI, 1958, p. 1), o que sugeria tateamento e insegurança por parte da escritora. Impressões que Rónai vê desaparecer nessa segunda incursão no teatro, com Rachel provando domínio sobre mais um gênero além do romance e da crônica. Confessando estar mais habituado a ler teatro do que a assisti-lo nos palcos, o especialista em Balzac entende que a bela edição da Livraria José Olympio Editora, com ilustrações de Luís Jardim, dá a entender que se está diante de um texto, antes de tudo, dirigido ao leitor, “pois é a ele que conquista.” (p. 1). Talvez o maior ponto de divergência entre as avaliações de Heliodora e Rónai esteja na percepção, deste último, de que, em **A beata**, não há “qualquer intervenção sensível da dramaturga” (p. 1), que põe o leitor a par dos acontecimentos sem esforço e com notável habilidade, soltando “no palco as suas criaturas, deixando que, no ápice de uma crise, cada uma delas siga a trajetória do próprio destino.” (p. 1). Em seu artigo, Rónai também aponta para um componente de primeira importância, que surpreendentemente não recebeu qualquer atenção de Heliodora: a linguagem. De acordo com o crítico, sem copiar servilmente a pronúncia e a sintaxe regional, Rachel optou por mais uma vez conservar a síntese feliz das “tendências mais profundas da linguagem do povo” (p. 1), dando uma “demonstração prática da incorporação cênica da fala popular.” (p. 1.)

Dois anos mais tarde, a 26 de agosto de 1950, uma fotorreportagem assinada por Luciano Carneiro, presente em **O Cruzeiro**, trazia o expressivo título: “Rachel de Queiroz volta ao romance”. Em se tratando de uma escritora que, há onze anos, não lançava um novo livro do gênero que a tornou famosa, uma matéria como essa só poderia causar expectativa e curiosidade. O texto explicava que, na sua última visita à redação da revista, antes de viajar à Europa, Rachel contou a seguinte novidade: “começara a escrever um romance em série.” (CARNEIRO, 1950, p. 24). Diante da notícia, o semanário prontamente estabeleceu uma negociação, que não durou mais do que meia hora, após o que tudo estava certo: “**O Cruzeiro** adquiria os direitos da obra que na sua maior parte permanecia em estado potencial na cabeça da famosa estilista.” (p. 24). A partir da semana seguinte, então, os milhares de leitores espalhados pelo Brasil teriam um duplo encontro com a escritora, podendo lê-la na tradicional “Última página”, espaço por ela frequentado já há alguns anos, e também em um dos quarenta capítulos do romance-folhetim.

Trazendo uma avaliação antecipada do romance, a fotorreportagem ressalta as qualidades da literatura de Rachel de Queiroz, com “sua maneira simples de fazer seus relatos e transmitir suas ideias, falando com o leitor adulto com um vocabulário e um estilo que até crianças entendem.” (CARNEIRO, 1950, p. 26). Num periódico como **O cruzeiro**, no entanto, espaço em que a história seria semanalmente dada ao público, tal opinião reveste-se de um propósito que nos parece bem claro: assegurar aos leitores que o texto que terão em mãos pode ser lido por qualquer um, por mais inexperiente e pouco afeito à literatura que seja. E continua: “E os diálogos... ah! os diálogos. A gente os lê, e fica a pensar que toda conversa que não fosse narrada precisamente daquele modo ficaria deslocada dentro do meio em que se desenvolve o enredo.” (p. 26). Logo em seguida a essa “apresentação crítica”, a revista adianta um trecho do romance, uma passagem inicial que serviria de prova das qualidades levantadas.

Passada uma semana, a 2 de setembro de 1950, o primeiro capítulo de **O galo de ouro** lá estava, com ilustrações de Mauro. História que o público acompanharia por nove meses, até o quadragésimo capítulo, saído na edição de 2 de junho do ano seguinte. Relembrando os antecedentes do folhetim em seu livro de memórias, Rachel conta que há tempos nutria o desejo de viajar para a Europa, junto ao seu marido Oyama de Macedo. Ciente dos planos da colaboradora, que ainda carecia de algum dinheiro para sair do país, Leão Gondim, aqui apresentado

como diretor da revista, estimula Rachel a finalmente escrever o romance-folhetim que ele vinha lhe pedindo há muito tempo. Ansiosa por conhecer o Velho Mundo, a escritora aceita, pela primeira vez, realizar um livro de encomenda: “Deixei alguns capítulos prontos, como garantia, e recebi adiantados cinquenta contos, que era um bom dinheiro, como preço total do folhetim.” (QUEIROZ, 2010a, p. 156.)

O galo de ouro, saído seu último capítulo em **O Cruzeiro**, ou seja, “após cumprido o seu destino semanal, mergulhou no fundo de um armário e foi esquecido. Pela autora. Pois a notória confraria dos amigos – o editor no meio – de vez em quando o reclamava” (QUEIROZ, 1985, p. IX). Assim, após muito solicitado, dessa vez pela Livraria José Olympio Editora, Rachel finalmente resolve formatar o romance-folhetim em livro, publicando-o em 1985, passados trinta e cinco anos do seu sucesso na revista. Nesse processo, o texto passou por mudanças, conforme a autora explica em nota que prefacia a edição em livro da obra: “Na sua estrutura nada foi alterado, nem modernizado o período ou cenário. Apenas a forma, a linguagem, sofreu uma rigorosa e indispensável revisão” (QUEIROZ, 1985, p. IX.)

O galo de ouro se passa na Ilha do Governador, no Rio de Janeiro, lugar onde Rachel vivia desde 1945. A época representada na narrativa dá conta de uma Ilha ainda calma e isolada: o Aeroporto do Galeão ainda não fora inaugurado e o transporte até o continente era feito de barca. Naqueles quarenta capítulos, um narrador heterodiegético nos apresenta a história de Mariano, um mestiço carioca, nascido em Vila Isabel. Garçom de profissão, uma noite conhece Percília, com quem começa a namorar. O tempo passa, a relação se estreita, e, uma vez Percília grávida, Mariano decide-se por morarem juntos. Mudam-se, então, para um pequeno cômodo alugado, num sobrado onde também funcionava um centro espírita, espaço que Percília passa a frequentar. Ali, criam a sua filha, a pequena Georgina.

Um dia, Mariano e a mulher, acompanhados da pequena, vão à Ilha do Governador visitar a comadre Dona Loura. Os dois ficam encantados com o lugar, a tal ponto que Percília insiste na ideia de que ali poderiam comprar seu terreno e construir a sonhada casa própria, por mais simples que fosse, com área para plantação e criação. Pressionado e ele mesmo sonhando a vida que levaria naquele ambiente bucólico, Mariano dá entrada no terreno, assinando interesse pela compra. Mas o destino, implacável, vem mudar gravemente o destino dos personagens. Na volta do passeio, quando já tinham descido da barca e se dirigiam para casa, um carro a toda velocidade atinge-os em cheio. Mariano e a filha, que carregava junto a

si, conseguem sobreviver; já “Percília, coitadinha, as duas rodas lhe passaram por cima do corpo” (QUEIROZ, 1985, p. 30), morre no local.

Após o acidente, Mariano tentará reconstruir a sua vida. O ombro, gravemente lesionado no acidente, jamais voltará a ser o mesmo, o que o impedia de continuar no trabalho como garçom. Com a pequena Georgina aos cuidados da madrinha, lá na Ilha, Mariano passa a trabalhar como cambista, uma atividade clandestina que lhe rendia dinheiro suficiente para os seus gastos e os da filha. Até o dia em que é preso, passando uma curta temporada na cadeia. Libertado, procura o seu chefe, que lhe dá dinheiro e ordens de sumir por um tempo. Vai, então, para a Ilha do Governador, onde se instala a princípio na casa da comadre. Com esse dinheiro e com o que mais tarde volta a ganhar nas atividades de cambista, Mariano investe no seu terreno, comprando o material para a construção de uma casa. Nesse ínterim, conhece Nazaré, uma jovem namoradeira, louca por passeios e cinema, por quem termina se apaixonando. Havia, no entanto, um problema: Nazaré mantinha um namoro com um malandro da cidade, o Zezé, explorador e autor de pequenos crimes. Fato que não impede Mariano e Nazaré de iniciar um relacionamento paralelo, regado por presentes e mimos que somente ele poderia oferecer. A jovem, interesseira e desejosa de um futuro melhor, acaba decidindo terminar o namoro com o perigoso Zezé.

Uma denúncia feita por Mariano às autoridades, na qual acusava Zezé como sendo autor de um roubo de joias, vem facilitar o caminho do casal. O malandro é, então, perseguido pela polícia, que o encontra e encurrala na amurada do cais. Zezé, numa tentativa de escapar sem se entregar, lança-se ao mar, morrendo afogado. Agora livre desse empecilho, Mariano pede Nazaré em casamento, ao que a jovem aceita de pronto. Os dois vão morar numa casa rudimentar, como era comum na Ilha, construída com a ajuda dos moradores locais. Os primeiros anos juntos passaram bem, Mariano acreditando numa Nazaré direita, voltada à família. No entanto, na contramão, as dificuldades financeiras cresciam. Mariano perdera o posto de bicheiro e se sustentava fazendo alguns bicos e trabalhando no comércio autônomo, atividades para as quais não demonstrava ter qualquer talento.

Vendo-se destituída de muitos dos mimos que o marido outrora lhe garantia, Nazaré aos poucos demonstra seu descontentamento com a relação. As brigas entre o casal se amiúdam. Num dia, Mariano esbofeteia a mulher, após esta jogar-lhe na cara o amor que ainda guardava pelo finado Zezé. A partir daí, a relação se

torna insustentável, culminando no dia em que, denunciada por uma de suas filhas, Nazaré confessa a Mariano que o traía há um bom tempo, abandonando a casa logo em seguida. Agora sozinho com os filhos dos seus dois relacionamentos, Mariano propõe à comadre que vivam juntos. Viúva, Dona Loura aceita e se muda para a casa dele. Ali, conhecemos um Mariano agora muito mais duro no trato com as pessoas, encontrando prazer e entretenimento nas rinhas de galo, em que investia parte considerável do seu tempo e do dinheiro que lhe restara. Seu sonho era um dia criar um galo de ouro, campeão, animal de futuro promissor “que lhe abria todas as portas, a começar pelas portas da Academia” (QUEIROZ, 1985, p. 216).

Será somente em 1985 que veremos **O galo de ouro** ser finalmente publicado em livro pela José Olympio. Saindo em setembro daquele ano, o volume vinha com dedicatória⁹² aos Rónai, familiares remanescentes da perseguição judaica em Budapeste, que o tradutor Paulo Rónai conseguiu, com a ajuda de amigos como Ribeiro Couto, trazer para o Brasil e instalar na Ilha do Governador, onde se dedicaram à produção artesanal de tecidos. Vendo-se na necessidade de explicar a publicação, Rachel escreve uma espécie de prefácio, em que comenta a isolada vida na Ilha antes da chegada da ponte e, com esta, a do progresso. Para a escritora, o texto é uma crônica dos tempos em que a região “era mesmo uma aldeia, defendida pela água por todos os lados” (QUEIROZ, 1985, p. viii), quando o transporte era somente por barca, saindo a última às 21h, após o que os moradores experimentavam completo isolamento, estando até a manhã seguinte “a salvo de estranhos – visitas, turistas, cobradores e chatos.” (p. viii). Escrito nos primeiros meses de 1950, para sair em folhetim, e publicado seu último capítulo na imprensa, o romance foi engavetado e esquecido pela escritora, como afirmamos páginas atrás. Em termos de estrutura, vimos a própria Rachel afirmar que nada foi alterado, mantendo o volume a divisão em quarenta capítulos numerados. Tampouco o período ou o cenário passou por qualquer modernização, somente a linguagem sendo alvo de uma rigorosa revisão.

Nesse momento de reencontro do público com a obra, 35 anos depois de ser lida pela primeira vez nas páginas de **O Cruzeiro**, a crítica literária terá uma deixa para tecer alguns comentários sobre o romance. Interessante que até mesmo uma obra não inédita tenha despertado interesse crítico, com muitos dos artigos

⁹² “À família Rónai (incluindo os genros), queridos amigos que, como nós, durante anos viveram a Ilha, amaram a Ilha.” (QUEIROZ, 1985, n. p.)

defendendo a ideia de que esse folhetim representa um ponto fora da curva na ficção de Rachel de Queiroz, exatamente por ter como espaço a cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente o subúrbio carioca, toponímia que diverge dos romances anteriores. No entanto, uma recensão do livro – e, com o resumo da história, buscamos ilustrar melhor isso – leva-nos a entendê-lo como uma obra que não destoa tanto assim das demais. Talvez a crítica mais dura dirigida ao romance seja a assinada por Wilson Martins e publicada no **Jornal do Brasil**, a 6 de abril de 1986. No artigo “Situação do romance II”, Martins inicia sua avaliação do livro chamando-o de recessivo e estilisticamente anacrônico, considerando o atual quadro das técnicas narratológicas. Embora a história se passasse no Rio, o “enfoque miserabilista, a psicologia rudimentar, a linearidade dos episódios” (MARTINS, 1986, p. 11) faziam-no contemporâneo do primeiro romance (**O quinze**) de uma escritora que soube evoluir a cada novo livro publicado. Para o crítico, Rachel errou na republicação de **O galo de ouro**, tirando do sepulcro “uma obra menor e circunstancial, mera curiosidade na carreira de uma escritora que tinha assegurado o seu lugar na história de nossa ficção e que com esse livro o compromete.” (p. 11)

Se, na visão de Wilson Martins, “Raquel de Queirós sobreviverá a **O galo de ouro**, mas **O galo de ouro** não sobreviverá como romance” (MARTINS, 1986, p. 11), outros críticos que escreveram sobre o livro apresentaram opinião menos pessimista. Como exemplo, Haroldo Bruno, na edição de 12 de março de 1986, do **Jornal do Commercio**, registrou um parecer favorável ao romance. Elogiando o texto, o crítico considera a prosa queiroziana viva, havendo “nela uma mutabilidade substancial que retrata com justeza o devir provavelmente infinito da realidade. “(BRUNO, 1986, n. p.), porque o mundo é vário e diverso, fato nunca desconsiderado pela autora na construção narrativa. “A sua figura de linguagem é a sinédoque: a comparação de várias coisas simultaneamente ou a enunciação vária de uma só.” (BRUNO, 1986, n. p.), afirma o articulista ao analisar um trecho do romance. Romance que, ele não deixa de salientar, pode levar o leitor a se sentir diante de um terreno que já lhe é familiar: “engano, aqui e ali sempre cresce algo novo.” (BRUNO, 1986, n. p.).

No mesmo sentido laudatório, o artigo assinado por Austregésilo de Athayde, presente na edição de 10 de dezembro de 1985, também do **Jornal do Commercio**, não deixa de comparar esse “novo” livro aos anteriores da escritora. Para o

acadêmico, **O galo de ouro** “tem a mesma substância realista dos demais, todos vistos com os olhos límpidos e a mente perscrutadora” (ATHAYDE, 1985, p. 4), observação pertinente, uma vez que o modo realista de representação ficcional está na base do projeto romanesco da escritora, bem como a agudeza de análise do mundo físico e a penetração psicológica. Animado com a publicação, Athayde não se intimida ao chamar de “grande romance” o livro da amiga, um texto que encerra “as virtuosidades originais que distinguem a criação racheliana e deve por isso ser recebido como um novo título de honra da moderna literatura brasileira.” (p. 4.)

Sem supervalorizá-lo diante dos demais romances da escritora, devemos dizer que, neste **O galo de ouro**, Rachel de Queiroz mais uma vez constrói uma narrativa em que o espaço e o tempo ficcionais — no caso, a representação da Ilha do Governador da primeira metade do século XX —, norteiam em grande medida a realidade ali exposta. Há harmonia entre a época, o ambiente, os tipos humanos e o modo de vida representados. Nesse acerto, a autora nos entrega uma Ilha tal e qual fora um dia, talvez a parcela mais “sertaneja” do Rio. No livro, ao mesmo tempo em que nos deparamos com malandros, bicheiros e terreiros religiosos, elementos até então inéditos na ficção de Rachel, também reconhecemos nas moradias simples, construídas com materiais primários, na agricultura e na pecuária de subsistência e no isolamento da vida pacata semelhanças com algumas das histórias anteriores, de romances e de contos, passadas no interior do Nordeste. O fato de ter sido concebido para publicação em folhetins sem dúvida pesou na construção romanesca, tomando em consideração a missão da escritora de colocar no papel um texto a ser lido por centenas de milhares de leitores ao longo do Brasil. Certa adequação linguística a um público tão amplo, encadeamentos e ganchos narrativos entre os capítulos, que saíam semanalmente em **O Cruzeiro**, extensão limitada dos episódios, eis alguns dos recursos de uma literatura feita para a massa, pontos que sem dúvida ocuparam uma romancista consagrada, mas pouco afeita a concessões popularescas.

5.2 UM RECESSO SENTIDO, MAS RECOMPENSADO: A RECEPÇÃO JORNALÍSTICA DE *DÔRA, DORALINA* (1975)

O intervalo de trinta e seis anos, entre 1939 e 1975, na publicação de romances *em livro*, ressalva que deve ser feita em respeito ao folhetim **O galo de ouro**, saído na imprensa em 1950, fizeram de Rachel de Queiroz uma escritora que ficou conhecida sobretudo como jornalista e cronista pelas novas gerações de leitores. Colocando lado a lado as milhares de crônicas e os esporádicos sete romances que publicou ao longo dos mais de setenta anos de carreira literária, notamos o quanto a atividade na imprensa foi prioridade para a escritora, vencendo não só em volume, mas também na própria percepção que Rachel tinha de si como profissional: “Eu tenho dito que me sinto mais jornalista do que ficcionista. Sempre. Na verdade, minha profissão é essa: jornalista. Há cinquenta e tantos anos que todas as semanas eu escrevo pelo menos um artigo.” (QUEIROZ, 1997, p. 33).

Como chegamos a mostrar, embora um romance autoral, aos moldes tradicionais, não tenha sido levado a cabo pela escritora, nem por isso a literatura deixou de ser o centro das suas atividades intelectuais. Reuniu livros de crônicas, escreveu teatro, traduziu dezenas de obras estrangeiras e colaborou regularmente na imprensa, alcançando leitores no Brasil inteiro. Mas o público parecia mesmo ansioso pelo retorno da romancista, expectativa constantemente alimentada pela imprensa e pela Livraria José Olympio Editora, que anunciavam a chegada de romances que nunca viram a luz do dia. O primeiro deles teria por título **Aleluia**, prometido desde a orelha da 2ª. edição de **As três Marias**, de 1943.

Percorrendo as páginas da imprensa, encontramos esse mesmo hipotético romance listado entre as “Próximas edições”, apregoadas em julho de 1946 pela revista **Leitura** (RJ), e na seção “Notícias e informações literárias” da **Revista Brasileira** (RJ), na edição de junho e setembro do mesmo ano. Indo mais longe na promessa, a revista **Visão Brasileira** (RJ), em sua edição de dezembro de 1945, traz a seguinte nota: “Rachel de Queiroz entregou ao seu editor os originais do seu novo romance **Aleluia**.” (VISÃO BRASILEIRA, 1945, p. 23). Enquanto isso, a revista carioca **Vamos Ler!**, por sua vez, trará, em novembro de 1946, não uma, mas duas promessas editoriais que nunca se cumpriram. Vejamos a nota:

Rachel de Queiroz, além de ser romancista que todos conhecem e admiram, é hoje uma das mais ativas e perfeitas tradutoras que possuímos. A romancista de **As três Marias**, que está preparando um novo romance – **Aleluia** – depois de ter traduzido as **Memórias** de Santa Teresa de Jesus, a **Crônica dos Forsythe**, de John Galsworthy e as **Memórias**, de Alexandre Dumas, obras essas editadas pela Livraria José Olympio, está ultimando a tradução das **Confissões** de Santo Agostinho. O famoso livro do grande doutor da Igreja será também editado pela Livraria José Olympio na sua bela coleção “Memórias, Diários, Confissões”. (VAMOS LER!, 1946, p. 4.)

Para além do irrealizado **Aleluia**, devemos alertar que a lista de obras traduzidas por Rachel de Queiroz não inclui as **Confissões**, de Santo Agostinho, cuja tradução a enganosa nota informa estar quase pronta. Ainda nos anos 1940, a imprensa anunciará outros livros nunca publicados. Dentre eles, uma biografia do Padre Cícero, divulgada a partir de meados de 1944, quando, na edição de 23 de junho, o jornal **A Manhã** (RJ) imprime a seguinte nota: “Rachel de Queiroz, hoje entregue ao trabalho de tradução, colaborando quase diariamente nos jornais cariocas, conclui um novo livro: **Vida, virtudes e milagres do reverendíssimo Padre Cícero Romão Batista**.” (A MANHÃ, 1944, p. 3). Um ano depois, no número de março de 1945, a **Revista Brasileira** (RJ) anuncia⁹³ para em breve a publicação desse mesmo livro, junto a um outro, de contos e reminiscências, **A donzela e a moura torta**, este último de fato vindo a público. Estendendo-se a promessa até o final da década, em 1949, veremos as revistas **Carioca** (RJ)⁹⁴ e **A Cena Muda**⁹⁵ (RJ) informarem que Rachel de Queiroz estava perto de lançar três livros: a biografia do sacerdote, um drama sobre Lampião e um romance de título **Maria Bárbara**. Antes de tratarmos deste último, gostaríamos de mostrar o quanto essas informações que circulavam na imprensa, perspectivas de livros que nunca saíram do prelo da editora, se é que um dia chegaram mesmo a entrar lá, tornaram, às vezes, confusa a bibliografia da escritora. Vejamos um equívoco ocorrido numa entrevista concedida ao Programa Memória Política, da TV Câmara, gravada poucos anos antes da morte de Rachel, em 5 de maio de 2000:

A SRA. ENTREVISTADORA (Ana Maria Lopes de Almeida) - Rachel, só para encerrar, continuando a falar da fé, por que a senhora escreveu a biografia do Padre Cícero? Foi por forte regionalismo...

A SRA. RACHEL DE QUEIROZ - Eu não escrevi a biografia do Padre Cícero.

A SRA. ENTREVISTADORA (Ana Maria Lopes de Almeida) - Escreveu.

⁹³ REVISTA BRASILEIRA. **Revista Brasileira**. Rio de Janeiro, mar. 1945.

⁹⁴ CARIOCA. **Carioca**. Rio de Janeiro, p. 9, 10 out. 1949.

⁹⁵ A SCENA MUDA. **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, p. 10, 8 nov. 1949.

A SRA. RACHEL DE QUEIROZ - Não.
 A SRA. ENTREVISTADORA (Ana Maria Lopes de Almeida) - Escreveu, em 1958.
 A SRA. RACHEL DE QUEIROZ - A biografia do Padre Cícero eu escrevi, sim, mas foi em artigo. Mas um livro, não.
 O SR. ENTREVISTADOR (Tarcísio Holanda) – Foi um ensaio?
 A SRA. RACHEL DE QUEIROZ - Um ensaio, não. Escrevi muitos artigos sobre ele, mas nunca fiz um livro. (PROGRAMA MEMÓRIA POLÍTICA, 2000, n. p.)

De fato, Rachel de Queiroz escreveu muitos artigos e crônicas sobre o padrinho de Lampião, mas nada que tivesse o porte de um livro. Talvez o mais perto de uma biografia, e ainda assim limitada em extensão, tenha sido um texto intitulado “Padre Cícero Romão Batista”, publicado na revista **Walkyrias** (RJ), em julho de 1944, ano do centenário do padre. De todos os supostos livros a serem lançados, no entanto, nenhum foi apalavrado por tão longo tempo quanto **Maria Bárbara**. Ao longo dos anos 1950 e 1960, praticamente todos os livros dados a público por Rachel, incluindo os em que aparecia como tradutora, apresentavam, em meio à sua lista de obras, aquele título, acompanhado da inscrição: “romance em preparo”. Também a imprensa⁹⁶ deu coro às expectativas, acrescentando nas notícias e notas sobre a autora a informação de que ela estava escrevendo esse novo romance que nunca chegamos a conhecer. Após muito procurar, vamos encontrar uma rápida menção da escritora a tal obra no número 42 da **Revista do Livro** (RJ), 3º. trimestre de 1970. Na seção “Depoimentos”, Paulo César de Araújo organiza uma série de interrogações, fazendo com que Rachel seja entrevistada pelos seus colegas de profissão. Em resposta à pergunta do poeta Lêdo Ivo, que questiona onde estaria o romance que ela lhe prometera há tanto tempo, a romancista é categórica: “O Maria Bárbara está no limbo.” (QUEIROZ, 1970, p. 70.)

A despeito das falsas promessas, avançando na década de setenta, a partir de 1974, começam a sair pequenas notas na imprensa que deixavam de lado qualquer menção à **Maria Bárbara**, levando-nos à compreensão de que o livro que estava para chegar seria aquele que verdadeira e finalmente o público conheceria. No dia 23 de abril de 1974, um ano antes da publicação de **Dôra, Doralina**, o jornal

⁹⁶ A CIGARRA. **A Cigarra**. São Paulo, p. 95, abr. 1950; A CIGARRA. **A Cigarra**. São Paulo, , mar. 1951, p. 96; LETRAS E ARTES. **Letras e Artes**: suplemento de **A Manhã**, Rio de Janeiro, 4 fev. 1951, p. 2; LEITURA. **Leitura**. Rio de Janeiro, mar. 1958, p. 60.

recifense **Diário de Pernambuco** imprimiu uma nota⁹⁷ informando que Rachel de Queiroz acabara um novo romance, a ser editado pela Livraria José Olympio Editora. O título da obra, de acordo com o periódico, seria **O Comandante**. Entre tantas promessas de retorno não cumpridas, pregadas por anos e décadas pela imprensa e pela própria editora, talvez o público da época pensasse estar diante de mais uma miragem. Hoje, conhecido o romance, sabemos que essa nota tem certo fundamento em seu conteúdo, considerando que “O Comandante” não chegou a ser o título do livro publicado um ano depois, mas intitula uma das três partes em que se divide o volume.

Passado algum tempo, em meados de 1974, a imprensa continuava fazendo crer que o retorno da escritora ao gênero que a consagrara conformaria em sua capa um nome masculino. No dia 3 de junho daquele ano, o **Jornal do Brasil** (RJ) trazia uma nota mais quente, informando que, mais do que concluído, o novo livro chegara de viagem com a sua autora, decerto em retorno das regulares temporadas na fazenda no Ceará, e seria entregue a José Olympio: “No Rio, para entregar a seu editor os originais de seu novo romance, **O Comandante**, a escritora Raquel de Queirós.” (JORNAL DO BRASIL, 1974a, n. p.). Não encontramos nenhuma informação, em depoimentos da autora, que nos ajudasse a esclarecer se, ainda que por algum tempo, ela considerou dar esse título ao seu novo livro. Tomando por base o romance em si, cujos protagonismo e voz narrativa são de Dôra, parece descabido que viesse a ser qualquer outro senão ela o personagem-título da história.

Em se tratando de um possível erro de título, este será resolvido logo em breve, em nota que põe fim a essa inadequação, mas dá início a uma outra. Vejamos: dois meses depois, em 21 de agosto de 1974, o mesmo **Jornal do Brasil** dá espaço a texto um pouco mais longo, que se divide em informações sobre Rachel de Queiroz enquanto escritora civil e textual. Leiamos a nota na íntegra para melhor comentá-la:

A escritora Rachel de Queirós pagou ontem, na Coordenadoria Regional do INCRA, em Fortaleza, o Imposto Territorial de seus 950 hectares do Não Me Deixes. Nos próximos dias, entrega os originais da autobiografia **Dôra, Doralina** à José Olympio.(JORNAL DO BRASILb, 1974, n. p.)

⁹⁷ **Diário de Pernambuco**, Recife, 11 abr. 1974. Nota.

Tomando conceito empregado pelo professor Antony Cardoso Bezerra em mais de um momento de sua bibliografia (2008; 2013), o autor civil seria aquele fora da obra, o cidadão que paga as suas contas e cuja biografia não deixa de nos interessar, uma vez que “não é de todo inútil, a quem pretenda realizar um estudo crítico, verificar os diálogos que entre ficção e realidade se estabelecem.” (BEZERRA, 2008, p. 52). E é exatamente à Rachel de Queiroz civil que se dirige a informação da quitação do imposto pelas terras da fazenda, mostrando que até mesmo sua vida privada era alvo de especulações jornalísticas, tal a popularidade alcançada. Por outro lado, detendo-nos sobre o segundo trecho da nota, veremos, pela primeira vez, o título oficial do romance ser divulgado, embora não esteja apresentado como romance, mas como uma autobiografia. Ora, se por autobiografia o jornalista entender uma ficção autodiegética, desculpamos a imprecisão; mas, se o que imaginava prestes a ser publicado fosse uma narrativa da vida da escritora, escrita à meia-idade, nesse caso haveria uma grande frustração sua e de muitos leitores.

Mais acertada, mas só em partes, será a notinha⁹⁸ divulgada pelo **Diário de Pernambuco**, a 29 de setembro de 1974: nela, a informação de que, após mais de vinte anos sem publicar qualquer romance novo, Rachel de Queiroz vinha aí com **Dôra, Doralina**, livro a ser lançado pela José Olympio antes do final do ano. Se correta ao chamar de romance a nova publicação, a nota falha na previsão de lançamento, porque o público teria de esperar até o ano seguinte para finalmente ter em mãos o volume. Em tempo, devemos adiantar que será muito comum os jornalistas calcularem o hiato romanesco da autora como sendo de mais de vinte ou de trinta anos. A razão dessa discrepância está em levarem em consideração, ou não, **O galo de ouro** como romance publicado em 1950.

O jornal carioca **Tribuna da Imprensa**, a 21 de outubro de 1974, traz, na seção “Minijornal de livros”, a informação⁹⁹ de que a romancista acabara de entregar à editora os originais do novo livro, recentemente concluído na sua fazenda no Ceará. Três dias depois, a seção “Livros”, do também carioca **Última Hora**, assinada por José Agarro, dá espaço para uma divulgação mais completa do romance que se aproximava. Trazendo informações extraídas da própria escritora, em entrevista, o

⁹⁸ DIÁRIO DE PERNAMBUCO. **Diário de Pernambuco**, Recife, 29 set. 1974.

⁹⁹ TRIBUNA DA IMPRENSA. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 21 out. 1974. Nota.

texto¹⁰⁰ informa que, depois de 35 anos sem publicar romance, Rachel está com um pronto para sair em 1975. Falando de sua criação, a autora resume-a nos seguintes termos: “É uma história de amor entre um homem e uma mulher, ao contrário dos meus romances anteriores que tratavam de uma problemática social e não pessoal.” (QUEIROZ, 1974 *apud* AGARRO, 1974, n. p.).

Não vamos, por ora, discutir se **Dôra, Doralina** distancia-se, de fato, da ficção que a antecede, sobretudo de a **As três Marias**. Tratemos dessa questão mais à frente. Continuando nossa leitura da nota, o jornalista comenta que a editora José Olympio já estava de posse dos originais recém-terminados, fruto de um trabalho de seis meses de escrita, embora Rachel afirme que tenha “aproveitado material reunido durante muito tempo.” (QUEIROZ, 1974 *apud* AGARRO, 1974, n. p.). A justificativa dada pela escritora para tão longa ausência estaria em a colaboração na imprensa absorver grande parte de seu tempo, “e a gente sempre fica adiando projetos.” (QUEIROZ, 1974 *apud* AGARRO, 1974, n. p.). Não sabemos se o conteúdo final da nota foi dado pela própria escritora, ou se circulou na imprensa por ação da editora, mas ali o leitor já pôde tomar conhecimento da divisão do romance em três partes: “O livro de Senhora”, “O livro da Companhia” e “O livro do Comandante”, cada qual acompanhado de uma síntese dos acontecimentos que encerra.

Até o final do mês de outubro, **O Globo** (RJ)¹⁰¹, o **Diário de Pernambuco** (PE)¹⁰², o **Jornal dos Sports** (RJ)¹⁰³ e **A Notícia** (RJ)¹⁰⁴ emitirão notas sobre o livro, sem contudo trazer grandes novidades em relação ao que acompanhamos até aqui. Somente ao dar maior espaço ao informe literário em questão, **A Notícia** ensaia um comentário analítico, não assinado, de **Dôra, Doralina**, ao afirmar que Rachel de Queiroz apresenta um livro “com as características básicas de sua prosa ficcional, porém diferente de toda a sua produção anterior no que diz respeito ao clima e aos elementos de tragédia que envolvem a trama da história.” (A NOTÍCIA, 1974, n. p.). A nota ainda inclui que o romance deu àqueles que leram os seus originais uma grande impressão de convívio com as criaturas da história, “tal a força interior que

¹⁰⁰ AGARRO, José. “Rachel de Queiroz, 35 anos depois: - Meu *Dôra, Doralina* é apenas uma história de amor”. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 24 out. 1974.

¹⁰¹ O GLOBO. **O Globo**. Rio de Janeiro, 22 out. 1974. Nota.

¹⁰² DIÁRIO DE PERNAMBUCO. **Diário de Pernambuco**. Recife, 25 out. 1974. Nota.

¹⁰³ JORNAL DOS SPORTS. **Jornal dos Sports**. Rio de Janeiro, 27 out. 1974. Nota.

¹⁰⁴ A NOTÍCIA. **A Notícia**, Campos dos Goytacazes, 27 out. 1974. Nota.

Rachel consegue imprimir a estes seus novos personagens, que virão a público em 1975.” (A NOTÍCIA, 1974, n. p.).

Em novembro, os leitores continuarão lendo notas sobre a reestrela de Rachel no romance, mas sem informações novas sobre a obra ou uma exata data de lançamento. Em sua página de novidades literárias, **O Globo**, a 3 de novembro de 1974, reproduz¹⁰⁵ literalmente o que citamos de **A Notícia**, enquanto o **Diário de Pernambuco**, na mesma data, apenas repete¹⁰⁶ a já conhecida notícia de que a José Olympio estava de posse dos originais. O ano, contudo, não se encerra sem antes, a 8 de dezembro, o público do **Diário de Notícias** tomar conhecimento de uma interessante narrativa envolvendo **Dôra, Doralina**. Trata-se do texto “Quem será *Dôra, Doralina?*”, escrito por Maria Concília. Nele, a autora narra uma viagem de navio que tinha, entre os tripulantes, uma reclusa Rachel de Queiroz, que “quase não saía do camarote e que geralmente só era vista às refeições.” (CONCÍLIA, 1974, n. p.). Por intervenção do maître do salão, a cronista conta que conseguiu sentar à mesa com seu ídolo literário, estabelecendo a partir daí um contato que se estendeu pelos almoços e jantares dos dias seguintes. Aproximando-se o momento do desembarque, a autora de **O quinze** convida Maria Concília para visitar seu camarote, a fim de mostrar-lhe uma coisa. Entregando-lhe uma pasta preta, retirada de uma mala, Rachel diz: “Leia, leia à vontade: é meu próximo livro. **Dôra, Doralina**. Não costumo mostrá-los a ninguém antes de encaminhá-los à editora...” (CONCÍLIA, 1974, n. p.). Confessando ter ficado com cara de idiota, a autora da narrativa conta que a anfitriã confidenciou-lhe suas técnicas de composição: “Olhe, Maria Concília, eu faço assim... assim... assim, depois eu faço isso, isso e torno a fazer assim até chegar nesse ponto que está aí, já para ser entregue. Agora, fique à vontade e não se preocupe comigo.” (CONCÍLIA, 1974, n. p.) Mergulhando na leitura daquelas páginas datilografadas, ainda anotadas com as últimas rasuras, a pergunta que se repetia em sua cabeça era sempre a mesma: “Por que Deus é tão bom? Por que Deus é tão bom?...” (CONCÍLIA, 1974, n. p.).

Não há dúvidas de que estamos diante de um texto escrito por alguém apaixonado por Rachel de Queiroz, paixão assinalada pelo culto não apenas à obra, mas também à pessoa da escritora, reiteradamente descrita como alguém de grande simpatia e humildade. Entre tantas notas jornalísticas de pretensão tom objetivo e

¹⁰⁵ O GLOBO. **O Globo**. Rio de Janeiro, 3 nov. 1974.

¹⁰⁶ DIÁRIO DE PERNAMBUCO. **Diário de Pernambuco**, Recife, 3 nov. 1974

impessoal, o ano de 1974 se encerrava com um depoimento humano a confirmar as grandes expectativas em relação à literatura queiroziana.

Virando o ano, veremos **Dôra, Doralina**, uma brochura de 256 páginas, com capa de Eugenio Hirsch, enfim sair das oficinas dos Estabelecimentos Gráficos Borsoi S.A. Concluído em março de 1975, o serviço de confecção fora contratado pela Livraria José Olympio Editora. Nesse mesmo mês, por ocasião do lançamento do romance, novas notas e notícias puderam ser encontradas na imprensa. No dia 20, **O Globo**, entre as páginas do “Rio Show”, tradicional suplemento de programação cultural carioca, imprimiu uma nota¹⁰⁷ dedicada ao livro, falando da sua publicação. Encerrando o texto com uma fala de sabor bíblico da escritora, há a seguinte citação: “Rachel de Queiroz anunciando a uma amiga o aparecimento deste livro, disse: ‘Como Sara, nos seus velhos dias, eu também terei um novo rebento’”. (QUEIROZ *apud* O GLOBO, 1975, p. 35). O rebento estava no mundo, e uma semana depois, a 27 de março, o mesmo jornal trará uma entrevista com a puérpera¹⁰⁸. O texto, intitulado “Rachel de Queiroz: a prova da fertilidade numa história de amor”¹⁰⁹ será assinado por Margarida Autran, que durante os anos 70 foi repórter do “Segundo Caderno” de **O Globo**.

Autran encontrará Rachel em sua moradia no Leblon, situada na rua Rita Ludolf, 43, logradouro privilegiado pela posição de frente para o mar. O apartamento 201 fora comprado ainda na planta, pela escritora e seu marido, nos anos 1960. Cientes da futura moradora, os vizinhos decidiram homenageá-la, batizando o edifício com o seu nome. Em depoimentos dos que visitaram a residência, há uma constante: o sentimento de se sentir transportado para uma habitação rural, antiga e tradicional, acentuado pela mobília, pela comida servida, mas principalmente pela presença dominante de Rachel como uma matriarca sertaneja. “O apartamento do Leblon tem ares de fazenda, com as cadeiras de palhinha, a escrivaninha secular que pertenceu ao tataravô (padrinho de José de Alencar), os objetos antigos.” (AUTRAN, 1975, p. 27). No entanto, por mais que a ambiência do lar carioca a

¹⁰⁷ O GLOBO. **O Globo**. Rio de Janeiro, 20 mar. 1975, p. 35.

¹⁰⁸ Em crônicas e em entrevistas, quando o assunto era a criação literária, Rachel de Queiroz costumava compará-la ao processo de gestação de um filho. Exemplo disso encontramos em seu depoimento às conhecidas páginas amarelas da **Veja**, publicado a 2 de outubro de 1996: “Romance é como gravidez. Aquilo fica dentro de você, crescendo, incomodando, até sair. Quando falo que meus livros saem em intervalos de quinze anos, não estou fazendo charme. Esse é o meu tempo.” (QUEIROZ, 1996, p. 11.)

¹⁰⁹ AUTRAN, Margarida. “Rachel de Queiroz: a prova da fertilidade numa história de amor”. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 27, 27 mar. 1975.

remetesse às suas origens nordestinas, a escritora não passava ali mais do que seis meses, e quem quisesse encontrá-la durante a outra metade do ano teria de encaminhar-se, ou enviar correspondência, à fazenda Não Me Deixes, no Ceará.

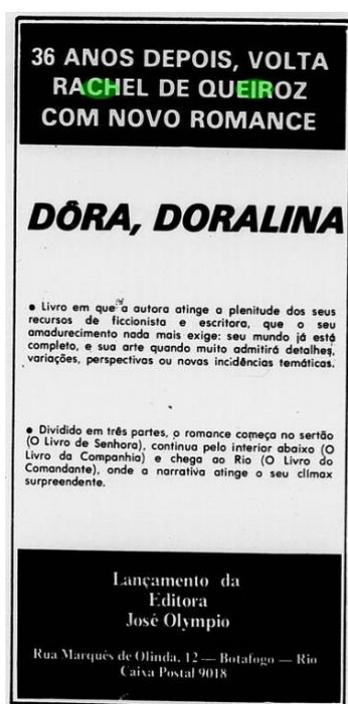
Sucede que com a morte de Clotilde, a matriarca dos Queiroz, os filhos Rachel, Roberto e Maria Luiza dividiram as fazendas da família. A escritora, na partilha, fez questão de ficar com as terras do Não Me Deixes, cobiçadas por ela desde quando seu pai ainda era vivo, embora se tratasse do trecho mais abandonado e desprotegido do bloco do Junco. Com uma área total de aproximadamente 928 hectares, a fazenda fica a 30 quilômetros de distância do centro do município de Quixadá. A arquitetura da casa foi concebida por Rachel, que, junto ao seu marido, Oyama, deu início à sua construção em 1955. “A planta da casa do Não Me Deixes foi feita por mim: a planta, a fachada, o corte dos telhados, tudo foi meu.” (QUEIROZ, 2010c, p. 24). Utilizando-se de madeira local na confecção das portas, janelas e até dos móveis rústicos, a escritora fez o seu lar sertanejo, um espaço antigo e acolhedor em que recebia tanto pessoas importantes quanto caboclos da região. No Não Me Deixes, Rachel experimentava o isolamento possível a uma figura da sua influência, encontrando tempo, entre os afazeres da cozinha, para escrever os seus dois últimos romances e as crônicas semanais. Por iniciativa da própria escritora, pelo menos 300 hectares das terras são, desde 1999, Reserva Particular do Patrimônio Natural. Segundo Plano de Manejo elaborado pela Associação dos Proprietários de RPPN do Ceará, o intuito da Reserva é “conservar a biodiversidade da Caatinga e garantir a perpetuidade da preservação de uma área significativa da fazenda Não Me Deixes” (ASA BRANCA, 2012, p. 21), uma vez que a “área apresenta boas condições de conservação da vegetação, sendo usada como área de soltura de aves nativas apreendidas pelo IBAMA em feiras e no comércio irregular.” (p. 22.)

Voltando à entrevista, após responder algumas perguntas sobre a sua trajetória literária, desde as primeiras incursões na imprensa local cearense até o sucesso no Rio de Janeiro, Rachel fala do seu novo romance. Afirma que a história acompanha as peripécias da narradora, indo da infância à maturidade de uma mulher sofrida, e adianta que o seu contumaz leitor encontrará no livro personagens conhecidos de outras narrativas, “(como um solitário que já figurou em várias crônicas). Até a cidade de Aroeiras já usei antes. Aproveitei vivências, paisagens, numa história imaginária que não tem nada de autobiográfica.” (QUEIROZ *apud*

AUTRAN, 1975, p. 27). É possível que, à altura da publicação dessa entrevista, o romance já estivesse ao alcance do público. E dizemos isso tomando por base as críticas que conseguimos reunir do livro, a primeira delas datando de 26 de março.

Antes, porém, de adentrarmos nesse terreno fértil, foco principal do nosso estudo, gostaríamos de mencionar o trabalho publicitário desenvolvido pela José Olympio em torno do romance. Nas edições de 21 e 28 de março, bem como na de 11 de abril, o **Jornal Opinião** (RJ) imprimirá uma mesma campanha, totalmente dedicada ao novo livro do principal nome feminino da Casa:

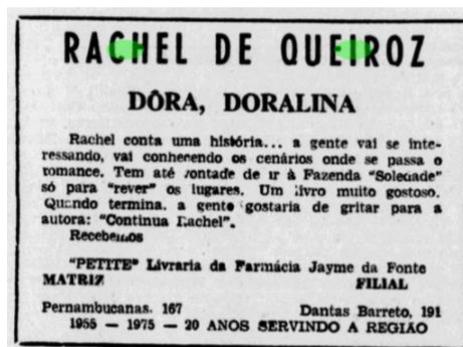
Imagem 1 – Publicidade do romance **Dôra, Doralina** (1975)



Fonte: **Jornal Opinião**, Rio de Janeiro, 21 mar. 1975

Para além da chamada que evidencia o longo hiato criativo da romancista, a publicidade encontra espaço para julgar este livro o ponto mais elevado da carreira de Rachel, texto em que ela atingiria a plenitude das suas capacidades de ficcionista. Um romance da maturidade, em resumo, em que o leitor poderá encontrar algo novo, por mais que a escritora mantenha-se sempre coerente ao seu tradicional e elogiado projeto literário.

Por outro lado, menor e mais simples foi a campanha que vimos impressa ao longo de quatro dias no jornal **Diário de Pernambuco** (PE), entre 4 e 7 de abril de 1975:

Imagem 2 – Publicidade do romance **Dôra, Doralina** (1975)

Fonte: **Diário de Pernambuco**, Recife, 4 abr. 1975

Aqui, o apelo ao público se dá de maneira um tanto diferente. Sem menção aos muitos anos de ausência da escritora, e sem uma avaliação crítica pretensamente técnica, o autor da campanha preferiu colocar-se como um leitor comum, que se vê transportado para o mundo da literatura de Rachel de Queiroz, enlevado por suas histórias numa demonstração de deleite narrativo.

Num outro exemplo, este visualmente mais expressivo ao misturar linguagem verbal e ilustração, a publicidade impressa no **Jornal do Brasil** (RJ), publicação de circulação nacional, supera as demais em termos de riqueza de composição, o que colabora na captação da atenção do leitor:

Imagem 3 – Publicidade do romance **Dôra, Doralina** (1975)

Fonte: **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 mar. 1975

Intitulado como um acontecimento literário, o lançamento de **Dôra, Doralina**, na campanha acima, tem sua importância confirmada por um excerto de crítica escrita por Adonias Filho, texto esse que faz parte do nosso *corpus* de análise. Além da matéria verbal, ajuda a compor o anúncio um desenho da escritora feito em bico de pena por Luís Jardim.

De todas as campanhas que alcançamos em nossa pesquisa, no entanto, nenhuma se compara em tamanho à que vimos impressa nos números 300 (29 de março a 4 de abril de 1975), 302 (11 a 17 de abril 1975) e 312 (20 a 26 de junho de 1975) do semanário carioca **O Pasquim**:

Imagem 4 – Publicidade de obras lançadas pela Livraria José Olympio Editora em 1975

**Em caso de dúvida,
compre um de cada vez.
Os best-sellers sabem esperar.**

Entramos em 75 com 12 grandes lançamentos. Mais uma vez, grandes nomes da literatura brasileira e discutidas novidades da literatura internacional chegam às mãos dos nossos leitores, que podem continuar tendo certeza de boa leitura.

RACHEL DE QUEIROZ / DÔRA, DORALINA

DRUMMOND • DE NOTÍCIAS E NÃO NOTÍCIAS FAZ-SE A CRÔNICA

DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ • EU VENHO

LYGIA FAGUNDES TELLES / AS MENINAS

CLARK C. ABT / JOGOS SIMULADOS

ANDREI D. SAKHAROV / ASSIM FALOU SAKHAROV

DESMOND MORRIS • COMPORTAMENTO ÍNTIMO

WILFRED HERRMAN & BERNARD BERKOWITZ / SEJA VOCÊ MESMO SEU MELHOR AMIGO

CARL R. ROGERS / NOVAS FORMAS DO AMOR O CASAMENTO E SUAS ALTERNATIVAS

LAURENCE J. PETER / A COMPETÊNCIA AO ALCANCE DE TODOS

JUAREZ TÁVORA / UMA VIDA E MUITAS LUTAS

JACK ANDERSON & GEORGE CLIFFORD / OS ARQUIVOS DE ANDERSON

Dôra, Doralina: depois de uma sentida ausência, Rachel de Queiroz retorna ao romance, com esta estória de amor passada entre o sertão e a cidade.

De notícias e não notícias: estórias, diálogos e divagações de Drummond, que está de volta.

Eu venho (memorial de Cristo): entre muitos, talvez o livro mais humano da autora, Dinah Silveira de Queiroz, que recria, num lirismo brasileiro e gostoso, a vida oculta dele.

As meninas: já na 6.^a edição, este novo romance de Lygia Fagundes Telles, já faz parte do que melhor existe na literatura brasileira de hoje.

Jogos simulados: lendo este livro você vai ficar sabendo os recursos que o homem já criou para treinar a melhor estratégia de tomada de decisão.

Assim falou Sakharov: os mais importantes pronunciamentos do renomado físico soviético, sobre problemas de transcendental importância para o homem.

Comportamento íntimo: o mesmo autor de "O macaco nu" e "A Fauna Humana" mostra uma das mais curiosas facetas do bicho-homem: seu comportamento íntimo.

Seja você mesmo seu melhor amigo: um diálogo entre dois psicanalistas e que pode ajudar muita gente.

Novas formas de amor: surpreendente obra em que o autor analisa o casamento e suas alternativas.

A competência ao alcance de todos: J. Laurence Peter, autor do best-seller "Todo mundo é incompetente, inclusive você", retorna com mais esta aula de criatividade e confiança.

Uma vida e muitas lutas: Juarez Távora prossegue com suas Memórias. Desta vez sob o título "A caminhada no altiplano". Obra fundamental para quem quiser entender mais profundamente a evolução política brasileira nas últimas décadas.

Os arquivos de Anderson: o pessoal da ITT, do FBI e toda a turma envolvida no caso Watergate adorarão que Jack Anderson jamais tivesse publicado seus arquivos.

Editora José Olympio
certeza de boa leitura

Fonte: **O Pasquim**, Rio de Janeiro, 11 abr. 1975

Num jornal como **O Pasquim**, ricamente ilustrado com tirinhas, charges e cartoons de humor ácido e irreverente, assinados por artistas do porte de Ziraldo, Caulos, Henfil e Millôr Fernandes, uma publicidade que se quisesse vista não poderia ocupar menos do que a metade de uma página. Numa pilha de doze livros, em que constam títulos nacionais do porte de Drummond, Lygia Fagundes Telles e Dinah Silveira de Queiroz, é significativo que o romance de Rachel de Queiroz esteja do topo. De fato, estamos diante, senão do maior, ao menos do mais aguardado

lançamento literário do ano de 1975, sendo prova disso a longa presença do livro na lista de mais vendidos no Brasil.

Em nossa pesquisa, pudemos observar a presença de **Dôra, Doralina** nas listas de mais vendidos de três periódicos brasileiros: **Jornal do Brasil** (RJ), **Tribuna da Imprensa** (RJ) e revista **Veja** (SP). Por ser, ainda hoje, o mais famoso e conceituado *ranking* de vendas, tomaremos por base as listas publicadas pelo semanário da Editora Abril. A partir de informações fornecidas por distribuidoras e livrarias dos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Paraná, Minas Gerais, Distrito Federal, Bahia, Pernambuco e Ceará, a **Veja** apresentará o novo romance de Rachel de Queiroz pela primeira vez entre os livros nacionais mais comercializados em sua edição de número 345, saída a 16 de abril de 1975.

Em sua estreia na lista, **Dôra, Doralina** aparece no limite da décima colocação, abaixo de títulos de peso, como a novela **Fazenda modelo**, de Chico Buarque, a coletânea de artigos **De notícias e não notícias faz-se a crônica**, de Carlos Drummond de Andrade, o romance **As meninas**, de Lygia Fagundes Telles, e **Solo de clarineta**, de Erico Verissimo.

Imagem 5 – Lista de livros mais vendidos, **Veja** (SP)

OS MAIS VENDIDOS	
NACIONAIS	ESTRANGEIROS
1 - Fazenda Modelo , C. B. de Hollanda (1-16)	1 - Cães de Guerra , F. Forsyth (1-16)
2 - De Notícias e Não Notícias , C. D. de Andrade (2-11)	2 - Arlequim , M. West (2-14)
3 - As Meninas , L. F. Telles (3-61)	3 - Tubarão , P. Benchley (3-22)
4 - Solo de Clarineta , E. Verissimo (4-68)	4 - Cenas de um Casamento Sueco , I. Bergman (6-9)
5 - Novo Dicionário Aurélio , A. B. H. Ferreira (9-1)	5 - Fernão Capelo Gaivota , R. Bach (5-77)
6 - As 16 Derrotas , S. Nery (7-3)	6 - Olhos de Cão Azul , G. G. Márquez (4-17)
7 - Eu Venho , D. S. de Queiroz (6-9)	7 - O Exorcista , W. P. Blatty (8-97)
8 - Caos Nosso de Cada Dia , C. E. Novaes (5-33)	8 - O Menino do Dedo Verde , M. Druon (7-52)
9 - A Caminhada no Altiplano , J. Távora (8-16)	9 - Um Passe de Mágica , A. Christie (10-2)
10 - Dôra, Doralina , R. de Queiroz	10 - Enterrada Viva , M. Friedman (9-1)

Fonte: livrarias Brasiliense, Cultura, Siciliano Augusta, Siciliano D. José, Tanagra, Teixeira (SP); Casa do Livro, Eldorado Ti-juca, Entrelivros, Record (GB); Lima (RS); Ghignone (PR); Atalaia (MG); Sodiler (DF); Civilização Brasileira (BA); Editora do Nordeste (PE); Renascença (CE). Os números entre parênteses determinam: a) a colocação do livro na semana anterior, b) há quantas semanas consecutivas o livro aparece na lista.

Fonte: **Veja**, São Paulo, 16 abr. 1975

Na semana seguinte, no entanto, o livro subirá algumas posições, alcançando o sexto lugar e superando o primeiro volume das memórias do *best-seller* gaúcho, cujo interesse junto ao público já vinha enfraquecendo após surpreendentes 69

semanas consecutivas entre os mais vendidos. Quinze dias depois, **Dôra, Doralina** instala-se entre os cinco livros de maior vendagem, logo em seguida variando entre a terceira, segunda e quarta posição. Entre o *top* cinco nacional, o romance permanecerá por dezenove semanas, de 30 de abril a 3 de setembro do ano em questão. A partir de 10 de setembro, no entanto, sofre uma queda brusca, passando a ocupar a oitava colocação, suplantado pelos contos de João Antônio, em **Leão de chácara**, e do humorista Chico Anísio, que publicou **Teje preso**. Nas duas últimas semanas em que o romance de Rachel aparece entre os mais vendidos, ele ocupará, respectivamente, a décima posição, a 17 de setembro, e a nona colocação, a 24 daquele mês. Ao todo, foram 24 semanas na lista, o que aponta para o fato de o interesse do público justificar (ou corresponder) à atenção que a imprensa vinha dando ao romance nos últimos meses. Disponibilizamos, abaixo, a tabela completa, com a posição que **Dôra, Doralina** ocupou em cada semana.

Quadro 1 – Presença do romance **Dôra, Doralina** na lista de “Os mais vendidos”, publicada pela revista **Veja** (SP)

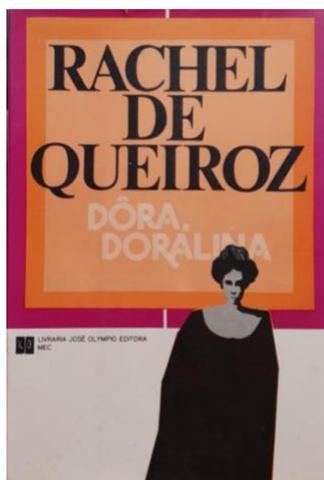
N.º DE SEMANAS	N.º DA EDIÇÃO	POSIÇÃO DO LIVRO NO RANKING	DATA DA PUBLICAÇÃO
01	345	10º.	16 de abril de 1975
02	346	6º.	23 de abril de 1975
03	347	5º.	30 de abril de 1975
04	348	3º.	7 de maio de 1975
05	349	2º.	14 de maio de 1975
06	350	2º.	21 de maio de 1975
07	351	2º.	28 de maio de 1975
08	352	3º.	4 de junho de 1975
09	353	3º.	11 de junho de 1975
10	354	3º.	18 de junho de 1975
11	355	3º.	25 de junho de 1975
12	356	3º.	2 de julho de 1975
13	357	4º.	9 de julho de 1975
14	358	4º.	16 de julho de 1975
15	359	3º.	23 de julho de 1975

16	360	3º.	30 de julho de 1975
17	361	4º.	6 de agosto de 1975
18	362	4º.	13 de agosto de 1975
19	363	4º.	20 de agosto de 1975
20	364	4º.	27 de agosto de 1975
21	365	4º.	3 de setembro de 1975
22	366	8º.	10 de setembro de 1975
23	367	10º.	17 de setembro de 1975
24	368	9º.	24 de setembro de 1975

Fonte: Quadro elaborado pelos autores, baseada em pesquisa no acervo digital da revista **Veja**

Como podemos observar, entre final de abril e início de setembro, sobretudo no mês de maio, o livro teve seu melhor momento de venda. O baixo preço de capa deve ter colaborado para que se mantivesse por tanto tempo entre os mais vendidos. Quem quisesse levar para casa um exemplar da primeira edição de **Dôra, Doralina** precisava desembolsar módicos Cr\$ 22,00 (vinte e dois cruzeiros). Valor que, segundo a editora, “só se tornou possível devido à participação do Instituto Nacional do Livro que, em regime de co-edição, permitiu o aumento da tiragem e consequente redução do custo industrial.” (LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA, 1975, n. p.)

Imagem 6 – Capa da 1ª. edição de **Dôra, Doralina**



Fonte: QUEIROZ, Rachel de. **Dôra, Doralina**. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1975.

A título de comparação, para melhor observar as reais vantagens dessa parceria editorial com o Ministério da Educação e Cultura, tomemos como contraparte o diário **Tempos mortos e outros tempos**, de Gilberto Freyre, também editado pela Casa em 1975, mas sem o regime de co-edição com o MEC. A autobiografia juvenil de Freyre, igualmente em brochura e com número de páginas (266 p.) semelhante ao de **Dôra** (256 p.), saiu com preço sugerido de Cr\$ 45,00, mais do que o dobro do valor cobrado pelo romance.

Averiguando outros lançamentos daquele ano, o já mencionado **Teje preso**, de Chico Anísio, com suas magras 174 páginas editadas pela Rocco, custava Cr\$ 25,00; um romance estrangeiro como **Carrie** (191 p.), de Stephen King, traduzido pela Nova Fronteira, saiu pelo preço de Cr\$ 32,00; e, sem deixar completamente de lado a ficção, mas tomando como exemplo um livro *sobre* o assunto, o referenciadíssimo **Introdução à literatura fantástica** (188 p.), de Tzvetan Todorov, editado pela Perspectiva, tinha por valor Cr\$ 29,00.

No mais, o interesse de compra do livro, por parte do público, faz par à atenção concedida pela crítica jornalística. Ao todo, considerando o ano de 1975, conseguimos reunir um total de 29 artigos sobre o romance, situados entre os meses de março e outubro. Abaixo, disponibilizamos uma tabela em que constam as informações do autor, da data e do periódico de cada crítica coletada na pesquisa. Vejamos:

Quadro 2 – Artigos de crítica literária do romance **Dôra, Doralina** (1975)

N.º	PERIÓDICO E CIDADE	AUTOR DO ARTIGO	DATA DE PUBLICAÇÃO
01	Jornal do Brasil (Rio de Janeiro-RJ)	Hélio Pólvora	26 de março de 1975
02	Diário de Pernambuco (Recife-PE)	Octavio de Faria	28 de março de 1975
03	O Globo (Rio de Janeiro-RJ)	Haroldo Bruno	30 de março de 1975
04	Veja (São Paulo-SP)	Bruna Becherucci	16 de abril de 1975
05	Jornal do Brasil (Rio de Janeiro-RJ)	Antônio Carlos	19 de abril de 1975

	Janeiro-RJ)	Villaça	1975
06	O Cruzeiro (Rio de Janeiro-RJ)	Austregésilo de Athayde	22 de abril de 1975
07	Jornal do Commercio (Rio de Janeiro-RJ)	Oliveiros Litrento	24 de abril de 1975
08	Jornal de Brasília (Brasília-DF)	Cora Rónai Vieira	30 de abril de 1975
09	Jornal de Letras (Rio de Janeiro-RJ)	Adonias Filho	Abril de 1975
10	Jornal do Commercio (Rio de Janeiro)	Joaquim Inojosa	6 de maio de 1975
11	A Gazeta (São Paulo-SP)	Roberto Fontes Gomes	7 de maio de 1975
12	Estado de Minas (Belo Horizonte-MG)	Oscar Mendes	7 de maio de 1975
13	Folha da Tarde (São Paulo-SP)	Torrieri Guimarães	12 de maio de 1975
14	O Globo (Rio de Janeiro-RJ)	Helena Ferraz	13 de maio de 1975
15	Correio do Povo (Porto Alegre-RS)	Lya Luft	14 de maio de 1975
16	Diário do Paraná (Curitiba-PR)	Dinah Silveira de Queiroz	14 de maio de 1975
17	Jornal do Commercio (Rio de Janeiro-RJ)	Lincoln Nery	15 de maio de 1975
18	A notícia (Rio de Janeiro-RJ)	Peri Augusto	17 de maio de 1975
19	Jornal do Commercio (Rio de Janeiro-RJ)	A. Santos Moraes	20 de maio de 1975
20	A Tribuna (Vitória-ES)	José Louzeiro	27 de maio de 1975
21	Tribuna da Imprensa (Rio de Janeiro-RJ)	Lygia Maria Jobim	31 de maio de 1975

22	Correio do Povo (Porto Alegre-RS)	Paulo Rónai	14 de junho de 1975
23	Folha do Povo (Ubá-MG)	Campomizzi Filho	28 de junho de 1975
24	Jornal do Comercio (Rio de Janeiro-RJ)	D. José de Medeiros Delgado	10 de julho de 1975
25	O Dia (Rio de Janeiro-RJ)	Edigar de Alencar	10 de agosto de 1975
26	Tribuna do Ceará (Fortaleza-CE)	Carlyle Martins	30 de agosto de 1975
27	O Dia (Teresina-PI)	Odylo Costa, filho	9 de setembro de 1975
28	Jornal do Brasil (Rio de Janeiro-RJ)	Tristão de Athayde	3 de outubro de 1975
29	Minas Gerais (Belo Horizonte-MG)	Lausimar Laus	11 de outubro de 1975

Fonte: Quadro elaborado pelos autores, a partir de pesquisa no espólio da escritora (IMS) e nos acervos digitais da Biblioteca Nacional.

Até o mais rápido olhar sobre a tabela deixa a impressão de que o retorno de Rachel de Queiroz ao romance foi amplamente discutido no meio jornalístico, escrevendo sobre o **Dôra, Doralina** tanto nomes recentes da cena, e que mais tarde alçaria certa posição graças ao trabalho de ficcionista e de cronista, como Lya Luft, quanto os já tradicionais no ofício, que exerciam a atividade desde a década de estreia da romancista, nos anos 1930, do que são exemplos máximos Octavio de Faria e Tristão de Athayde.

5.3 RECEPÇÃO CRÍTICA E ANÁLISE DO ROMANCE

De acordo com a lista, o primeiro artigo de crítica literária dedicado ao **Dôra, Doralina** que encontramos em nossa pesquisa foi o assinado por Hélio Pólvora¹¹⁰ e

¹¹⁰ PÓLVORA, Hélio. "Dôra, Doralina". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 de março de 1975. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

publicado na edição de 26 de março de 1975 do **Jornal do Brasil**. Dando-lhe a primazia que a sua posição dianteira merece, devemos, contudo, informar que essa crítica a respeito do retorno de Rachel de Queiroz foi, em não poucas passagens, negativa. Felizmente, será esse um dos raros casos em que observamos semelhante avaliação, servindo-nos o texto de Pólvora como introdução a um dos assuntos regularmente tratados pelo *corpus* crítico reunido: o da ausência e maturidade da romancista. Nesse ponto, o jornalista inicia seu texto fazendo um balanço da produção literária queiroziana, do que extrai uma conclusão:

O último romance de Rachel de Queiroz – sem contar **O galo de ouro**, publicado em folhetim, numa revista – data de 1939. É **As Três Marias**. Desde então a escritora deixou de fazer ficção longa para se dedicar a outros gêneros, principalmente a crônica. Eis que surge agora **Dôra, Doralina** – e a primeira conclusão a tirar-se é que o longo hiato apresenta a autora defasada em relação a certas conquistas estruturais que o nosso romance absorveu a partir do *ciclo nordestino*, o qual ela ajudou a fundar com **O Quinze** (1930). (PÓLVORA, 1975, n.p.)

As conquistas estruturais negligenciadas pela romancista diriam respeito à situação da atual ficção brasileira, quando o romance passava por experimentações formais e quando a própria narrativa “regionalista” – e não afirmamos que seja esse o caso – vivera seu grande momento na literatura de Guimarães Rosa. Ademais, Pólvora dá pistas de que o que considera ser defasado no romance de Rachel é justamente o que ele chama de “linearidade do relato”, e nesse ponto parece fazer coro com os entusiastas do *Nouveau Roman*, aqueles para quem o romance tradicional não teria mais lugar na produção contemporânea.

Sem nos alongarmos nesse primeiro artigo, que voltará a nos interessar quando mais adiante tratarmos da instância narrativa, devemos observar que os comentários com referência à ausência da romancista foram muitos e normalmente acompanhados de uma revisão de sua obra até então. Seus primeiros romances, situados na década de 30, são sempre elogiados e colocados em posição de destaque na história das nossas letras, o que colabora para a formulação da pergunta: por que teria Rachel de Queiroz parado de escrever livros do gênero? Segundo A. Santos Moraes¹¹¹, em crítica do **Jornal do Commercio**, era essa trégua “um dos assuntos mais discutidos e ao mesmo tempo mais inescrutáveis da

¹¹¹ MORAES, A. Santos. “A romancista Rachel”. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 20 mai. 1975. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

moderna literatura brasileira.” (MORAES, 1975, n. p.). Já o tradicional crítico e romancista católico Octavio de Faria¹¹², sentindo o terreno movediço da questão, escreverá:

Infelizmente, no que diz respeito a Rachel de Queiroz, durou bastante tempo o pesadelo do seu silêncio como ficcionista. Mais de trinta anos, credo! A ela, pessoalmente, nada perguntávamos, por receio de tocar em qualquer ponto doloroso. E se tivessem existido tentativas fracassadas? E se nada mais pudesse brotar daquele solo que julgávamos – e com que razão!, asseguramos hoje – tão promissor, tão fértil?!... (FARIA, 1975, n. p.)

O solo, como o retorno pôde confirmar, era mesmo promissor e fértil e, se por longo tempo esteve em pousio de romance, fez brotar obras de outros gêneros com boa aceitação por parte da crítica e do público. Somente o nome da nova obra não lhe agrada: “título fraco, para livro tão grande” (FARIA, 1975, n. p.), escreverá. Ponto considerado pela própria escritora como uma deficiência criativa sua: “Uma das minhas maiores dificuldades é dar nome aos livros.” (QUEIROZ, 2002a, p. 105), ela se desculpa numa entrevista.

Ainda entre os críticos mais experientes, Tristão de Athayde¹¹³, no artigo “Presença do Norte”, comenta não um, mas dois livros publicados no ano: **Dôra Doralina**, de Rachel, e **As velhas**, de Adonias Filho. Dividindo a atenção da sua análise, o paladino da Igreja Católica no Brasil fala de Rachel de Queiroz como de uma velha conhecida sua, que de fato o é. Após reconhecer como valores da sua literatura a contenção dos exageros, o policiamento da linguagem e a sobriedade das palavras, Athayde adverte que, neste último livro, a romancista não voltou ao tema social que consagrara a sua estreia, preferindo seguir a linha psicológica a que posteriormente se dedicou. Mas, “nem por isso dele estão ausentes nem a terra cearense nem o laço indissolúvel que liga os seus filhos à sua gleba,” (ATHAYDE, 1975, n. p.)

Paulo Rónai¹¹⁴, que consideramos ter escrito o melhor artigo que compõe nosso *corpus*, traz em seu texto a mesma interrogação apresentada por Moraes e Faria. Vendo-se diante de uma obra-prima, o tradutor de Balzac se pergunta como

¹¹² FARIA, Octavio de. “O retorno de uma grande romancista”. **Diário de Pernambuco**. Recife, 28 mar. 1975.

¹¹³ ATHAYDE, Tristão. “Presença do Norte”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 3 out. 1975. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

¹¹⁴ RÓNAI, Paulo. “Carta a Rachel de Queiroz”. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 14 jun. 1975. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

Rachel, “com todo esse talento, foi capaz de não escrever romance durante trinta e seis anos.” (RÓNAI, 1975, n. p.). Sendo amigos próximos, como em outro momento chegamos a comentar, Rachel teria se justificado, informando-lhe que o seu afastamento do romance tinha por razão a preguiça. Resposta que de modo algum o convenceu, ciente de que a escritora, em todos esses anos, trabalhou firme em sua profissão. E como poucos, diga-se.

Peri Augusto¹¹⁵, em crítica publicada no jornal carioca **A Notícia**, a 17 de maio de 1975, falará do retorno de Rachel de Queiroz como uma prova de maturidade literária a ser experimentada pelos leitores novos, aqueles que a conheciam apenas como cronista e tradutora, e confirmada pelos antigos, que lhe acompanham desde os anos 1930. Diferente dos seus pares daquela década, que continuaram com regularidade no gênero, Rachel optou por um afastamento que privou seu público inicial de uma prosa digna dos melhores elogios, e os anos que passavam, ampliando aquele hiato, sugeriam o silêncio definitivo da escritora. Feliz pela sua volta, o jornalista escreverá que, com **Dôra, Doralina**,

Rachel de Queiroz retornou ao seu verdadeiro caminho, do qual jamais deveria ter se afastado, nada deixa a desejar aos seus sucessos passados. Pelo contrário, mostra-se mais segura, mais equilibrada e, fundamentalmente, mais amadurecida. Tem-se a impressão de que ela deixou o ostracismo voluntário a que se submetera para proclamar que está mais viva do que nunca. A geração das últimas duas décadas, que pouco a conhecia como ficcionista, vai lê-la com sofreguidão e admirá-la como ídolo. (AUGUSTO, 1975, n.p.)

Encerrando o longo silêncio que poderia significar o fim da romancista, Rachel dará à crítica e ao público a oportunidade de um reencontro feliz com a sua literatura. Na mesma linha do que escrevera Peri Augusto, também A. Santos Moraes, cujo artigo saído a 20 de maio de 1975 já chegamos a apresentar, comentará que **Dôra, Doralina**, em relação às criações do passado, configura um mais alto estágio de domínio dos recursos literários, o que explica a grande repercussão nacional que a recente publicação estava alcançando:

Inexplicáveis continuarão, assim, os anos de silêncio da romancista, principalmente agora depois do novo livro que a traz de volta com toda força de criação, este **Dôra, Doralina**, que lemos com o prazer e o mesmo sabor de suas criações do passado, só que mais cristalizado, mais forte e mais

¹¹⁵ AUGUSTO, Peri. “Reencontro”. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 17 mai. 1975. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

expressivo, num retorno de absoluto domínio da arte de criar e da arte de escrever. (MORAES, 1975.)

Entre os que discutiram a ausência da romancista, houve quem a lamentasse explicitamente, pondo no papel conjecturas a respeito de quantos romances Rachel, distante de seu terreno natural, não se desobrigara de escrever, dotada de profícua imaginação criadora. Foi o que escreveu Peri Augusto, por nós já apresentado, para quem “as letras nacionais muito perderam com o injustificável e longo silêncio da ficcionista.” (1975, n. p.). Seu conforto, no entanto, é saber que a romancista voltara com força total, inserindo **Dôra, Doralina** “no que há de melhor da ficção brasileira.” (n. p.)

Campomizzi Filho¹¹⁶, por sua vez, num longo artigo publicado num periódico da cidade de Ubá-MG, a **Folha do Povo**, anota que **Dôra, Doralina** é obra de uma escritora na sua mais alta forma como mestra na arte de contar (CAMPOMIZZI FILHO, 1975, p. 1.), repercutindo a ideia de que o público tinha enfim em mãos o resultado de um apurado e lento processo de maturação intelectual e artística. Nesse aspecto, mais detalhado será o artigo escrito por Roberto Fontes Gomes¹¹⁷, saído no jornal paulista **A Gazeta**, a 7 de maio de 1975. Na crítica, o jornalista lista personagens, fabulação, estilo e autenticidade como fatores que não escaparam ao controle da romancista, criadora de uma estrutura compacta que revela grande força artesanal. Inscrevendo seu nome entre os grandes acontecimentos literários do ano, Rachel de Queiroz teria atingido, na opinião do crítico, nova etapa em sua arte de ficcionista, “capaz de justificar uma análise retrospectiva de sua obra a partir de 1930.” (GOMES, 1975, n. p.)

Esse olhar retrospectivo, por sinal, levou Edigar Alencar¹¹⁸, colaborador do periódico carioca **O Dia**, a advertir seus leitores de que Rachel de Queiroz não é o tipo de escritora que se repete. Reconhecendo, entre os filhos mais velhos, a proeminência de **João Miguel**, o articulista defende que a escritora estava de volta com uma obra em muitos aspectos diferente, sem que isso significasse uma renúncia ao seu consagrado passado de romancista, cujo grande êxito impactou as

¹¹⁶ CAMPOMIZZI FILHO. “Doralina”. **Folha do Povo**, Ubá-MG, 28 jun. 1975. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

¹¹⁷ GOMES, Roberto Fontes. “A geração de trinta”. **A Gazeta**, São Paulo, 7 mai. 1975. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

¹¹⁸ ALENCAR, Edigar de. “A volta de Rachel”, de Edigar de Alencar. **O Dia**, Rio de Janeiro, 10 ago. 1975. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

letras nacionais. Aqui, mais uma vez, a palavra maturidade vem à tona, significando o respeito e a confirmação de um projeto vitorioso:

Seu novo romance é obra de maturidade (desculpe, Rachel) mas de maturidade que conserva os mesmos processos simples e convincentes de contar com precisão e fluência. **Dôra, Doralina** não terá a pungência de **O quinze** ou de **João Miguel**. É menos doloroso e mais irônico, ou talvez mais impiedoso. (ALENCAR, 1975, n. p.)

Em relação às obras predecessoras, em **Dôra, Doralina**, Rachel de Queiroz mantém a instância narrativa introduzida no seu conjunto de romances a partir de **As três Marias**. Combinando voz e perspectiva, a escritora mais uma vez deixa a narração do seu romance a cargo de um narrador homodiegético cujo ponto de vista passa por si. Segundo Yves Reuter (2014), tal maneira de apresentar o universo ficcional é típica “das autobiografias, das confissões, dos relatos nos quais o narrador conta sua própria vida retrospectivamente” (p. 81). Dividido em três livros, a ver: “O livro de Senhora”, “O livro da Companhia” e “O livro do Comandante”, **Dôra, Doralina** é um personalíssimo relato da mulher que dá nome à obra, sendo cada parte nomeada segundo a presença e a influência daquelas entidades sobre sua trajetória.

Antes de passarmos à análise, gostaríamos de citar um trecho de crítica feita por um conterrâneo da escritora, o poeta Carlyle Martins¹¹⁹, que acertadamente resume **Dôra, Doralina**, em artigo publicado no jornal fortalezense **Tribuna do Ceará**, a um livro em que se delineia um enredo sutil, interessante e curioso, “onde avultam cenários coloridos e personagens revestidos de rara naturalidade, como se fossem seres animados de sopro vital, cujos passos e atitudes acompanhamos com empenho sempre crescente.” (MARTINS, 1975, n. p.)

Desprovido de demais divisões nomeadas ou numeradas, mas constando certos espaçamentos entre parágrafos que nos levam a interpretar uma configuração de capítulos, o romance se inicia com uma frase que poderia figurar numa coletânea de citações da escritora, isso se estivéssemos tratando de uma prolífica autora de frases, o que definitivamente não é o caso: “Bem, como dizia o

¹¹⁹ MARTINS, Carlyle. “Novo romance de Rachel de Queiroz”. **Tribuna do Ceará**, Fortaleza, 30 ago. 1975. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

Comandante, doer, dói sempre. Só não dói depois de morto, porque a vida toda é um doer.” (QUEIROZ, 1975, p. 3). Esse curto trecho, que é todo o primeiro parágrafo, nos coloca diante de três peças fundamentais do livro: uma narradora que se posiciona intradiegeticamente, o nome do Comandante, personagem de grande presença e influência dentro da história, e o sentimento de dor, perene e vivido ainda no presente da narração pela protagonista.

Mais do que a discussão que a narradora ensaia – algumas linhas em que discorre a respeito da renovação do mundo, na defesa da ideia de que nada é eterno, pois as plantas, os pássaros, os peixes e tudo o mais da natureza se renovam o tempo todo: “nada volta mais, nem sequer as ondas do mar voltam; a água é outra em cada onda, a água da maré alta de embebe na areia onde se filtra, e a outra onda que vem é água nova, caída das nuvens da chuva.” (QUEIROZ, 1975, p. 3-4), numa linha filosófica que lembra Heráclito e a sua concepção de que um mesmo homem não entra duas vezes no mesmo rio –, mais do que essa discussão, vale considerarmos o retrato de quem tem a pena à mão, ou “eu narrante”, se utilizarmos terminologia proposta por Leo Spitzer e retomada por Gérard Genette (2017, p. 333).

Embora sem a sisudez e o remorso que dão o tom do relato de um Bento Santiago ou de um Paulo Honório, a narradora, aqui, também se apresenta como alguém solitário, sem companheiro e sem descendentes: “Afinal, nem filha nem filho. Um que veio foi achado morto; me dormiram, me cortaram, me tiraram, estava morto lá dentro, ninguém o viu.” (QUEIROZ, 1975, p. 3). A morte, por sinal, divide, junto à dor, a dissertação dessas primeiras páginas, o que não poderia ser diferente considerando que esse “Livro de Senhora” é dominado pela presença dos que já partiram e dos quais a narradora não gostaria jamais de lembrar: “Porque tem os que vão embora e só deixam aquele alívio, imagine se eles ficassem eternamente, graças a Deus se foram e alguns até mesmo já se foram tarde.” (p. 4). De volta à recepção crítica, na avaliação negativa de Hélio Pólvora,

Prevalece no romance a consciência limitada da personagem, uma vez que Rachel de Queiroz preferiu o ponto-de-vista da primeira pessoa. A opção por essa maneira de narrar justifica a linearidade e a massa de dados exigida para que a narradora alcance afinal o resumo de sua verdade. Por outro lado, não deixa de encerrar alguns perigos, entre eles o da extensão do discurso. Dôra parece calada, reclusa – e, no entanto, comete a proeza de prender, durante horas, uma audiência invisível. Seus poderes de

expressão estão sonogados no corpo do romance, mas chovem, de repente, em terra que suspeitamos árida e fria. (PÓLVORA, 1975, n. p.)

A consciência limitada da personagem, como muito bem observa o crítico, está intimamente atrelada à própria instância narrativa. Ao estabelecer o ponto de partida e de chegada da sua história, não poderiam fugir à narradora o controle sobre o desenvolvimento e a seleção de eventos que vão compor a trama. Se contida em algumas passagens e loquaz em outras, tal discrepância aponta para as limitações humanas de quem conta, exatamente porque viveu as experiências e sabe racionar verbalmente os impactos dos acontecimentos sobre o seu espírito.

Enquanto composição de um narrador autodiegético, actante que, ao fim da vida, busca não somente reunir e organizar, mas principalmente dar um sentido ao seu percurso biográfico, **Dôra, Doralina** está repleto de passagens em que a maturidade e a experiência de quem narra possibilita um olhar superior, que pode ser de condescendência ou de ironia, sobre o “eu narrado” em sua juventude reconstituída. Na tentativa de fixar as razões que levam alguém a redigir suas memórias, Bourneuf e Ouellet (1976) teorizam que, se um narrador se debruça sobre o seu passado “é porque, na maioria das vezes, no declinar da vida, pensa poder fazer aproveitar outrem de uma sabedoria tão caramente adquirida.” (p. 115).

Sendo isso verdade, que lição, então, poderíamos tirar do romance em questão? É cedo ainda para responder, mas o campo de experiência humana da personagem central – que é sujeito e objeto da sua narração –, desenvolvido entre o ponto de partida e o de chegada do seu itinerário pessoal, compensa a concepção de que o estreitamento de visão e a subjetividade característicos de uma perspectiva de visão que passa pelo narrador seria redutor no que diz respeito ao alcance que se tem da interioridade do outro.

Embora se trate de um texto eminentemente narrativo, um romance não deixa de ser compósito, sobretudo no que diz respeito à heterogeneidade de sequências que normalmente apresenta. No caso de **Dôra, Doralina**, pelo que vimos, podemos dizer que as suas duas primeiras páginas representam sequências argumentativas, em que o narrador passa de “uma tese contestada para outra, por meio de argumentos, refutações, concessões...” (REUTER, 2014 p. 128). O retrospecto da vida não começa de chofre, sem que antes o eu narrante dê as caras e prepare seu leitor para o que virá. Verdade que, neste caso, não há a conhecida discussão metalinguística sobre o título do livro, as razões de escrevê-lo, ou até os percalços

encontrados em sua composição inicial, quando se imaginou dividir o trabalho da obra¹²⁰. É com sutileza que o eu narrante se apresenta como uma mulher sozinha e sem filhos, dona de uma história de dor preenchida por presenças que gostaria de esquecer. Se insistimos nessas primeiras páginas do romance, é porque acreditamos que **Dôra, Doralina** illustre o caso de obra em que os “compassos da abertura resumem a ópera que ela introduz” (BOURNEUF e OUELLET, 1976, p. 57), ou, melhor dizendo, sua primeira página dá ao leitor o tom, o ritmo e, principalmente, o assunto da aventura.

Mas, precisando avançar, devemos dizer que a narrativa do “Livro de Senhora” gira em torno da influência de duas personagens sobre a mocidade da narradora: a sua mãe, chamada por todos de Senhora, e o seu marido, Laurindo. Esses dois serão as primeiras e as principais causas das dores da protagonista. É interessante o jogo entre os tempos estabelecido pelo eu narrante, em especial quando trata desses familiares. Situando-os no passado, uma vez que estamos diante de uma narração cujo ponto de vista é ulterior, decerto a posição clássica e “sem dúvida a mais frequente” (GENETTE, 2017, p. 293), a narradora, em seu presente único e sem progressão, fixa a distância cronológica entre a sua localização e a dos eventos que relata:

Senhora. Passo às vezes um mês, e meio – e sem ninguém falar nela passo muitos meses, ah, passaria até anos sem me lembrar de Senhora. Mas teve um tempo em que ela me doía e me feria e ardia como uma canivetada aberta. (QUEIROZ, 1975, p. 4)

A relação entre mãe e filha nunca foi fácil, sendo sempre com alívio que a narradora se reporta à morte daquela. Por muito tempo, e podemos bem visualizar isso no segundo livro, Senhora dominou os pensamentos da jovem Doralina. Aos poucos, no entanto, sua figura, que parecia estar eternamente encravada na filha, foi desvanecendo, apagando-se, “e quando veio a notícia da morte de verdade quase dei um suspiro de aliviada, agora estava tudo certo, nossas contas quites.” (QUEIROZ, 1975, p. 5). Falando das mágoas e do remorso que cultivou em relação à mãe, a narradora nos deixa curiosos sobre o que teria se passado entre ambas. Porque, definitivamente, não nos vemos em nenhum momento diante de uma familiaridade ou de um afeto esperados entre mãe e filha.

¹²⁰ Rererimo-nos aos primeiros capítulos de **São Bernardo**, de Graciliano Ramos.

Houve um tempo em que eu pensei que, morrendo ela, era como se me tirassem de cima uma pedra de cem quilos, mas engraçado, a pedra tinha se gastado sem que eu sentisse; talvez não fosse propriamente uma pedra, era quem sabe uma pedra de gelo que o tempo foi derretendo e só deixou água fria. Aquela água fria. (QUEIROZ, 1975, p. 5)

O que teria provocado tamanha indiferença, somente descobrimos mais à frente. Bruna Becherucci¹²¹, colunista da **Veja** que assina um artigo pouco animado em relação ao romance, julga sem poder dissuasivo a relação entre a personagem central e as que fazem parte do universo da fazenda, o que prejudica a personalidade da narrativa. Sendo assim, sem transmitir verdade nas suas paixões, a protagonista enfraquece não somente o relato, mas também a imagem que passa de si. Sem necessariamente concordar com o julgamento da jornalista, uma vez que consideramos legítima e profunda a relação conflituosa entre Dôra e Senhora, não deixamos de transcrever o excerto no qual Becherucci comenta que

é num tom impessoal de crônica, em páginas objetivas até demais, que Dôra Doralina vai contando a sua vida inocente e perversa. Pois a personagem não brotou da imaginação de Rachel de Queiroz com a solidez e a consequência que deveriam caracterizar uma história autobiográfica. Trata-se de uma protagonista pouco vibrante no seu ódio pela mãe (que trata só de “Senhora”), no seu amor-mito pelo pai falecido, na sua impaciência pela existência monótona na fazenda em que mora, absolutamente dominada pelo pulso materno, pelas imposições de uma pessoa amassada com o barro de Eva e a soberba de Lúcifer. (BECHERUCCI, 1975.)

Apresentando um ponto de vista oposto ao de Becherucci, Austregésilo de Athayde¹²², na edição de 22 de abril de 1975 de **O Cruzeiro**, defende que **Dôra, Doralina** é um estudo da psicologia feminina, cuja análise recai sobre o comportamento da mulher em situações diversas e imprevistas. Na casa materna, onde é comum assistirmos a desentendimentos entre aqueles que se amam, o romance nos coloca diante de uma mãe e uma filha que no cotidiano opõem-se como verdadeiras inimigas, num rancor silencioso em que não faltam desgostos e incompatibilidades “que as palavras não ousam traduzir.” (ATHAYDE, 1975, p. 52). Para o jornalista e então presidente da Academia Brasileira de Letras, que não duvidava da legitimidade dos sentimentos da narradora, e por isso a sentia viva,

¹²¹ BECHERUCCI, Bruna. “Senhora Dôra”. **Veja**, São Paulo, 16 abr. 1975.

¹²² ATHAYDE, Austregésilo de. “Dôra, Doralina, romance de R. Q.”. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 22 abr. 1975. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

nenhum dos anteriores romances de Rachel de Queiroz apresentara semelhante profundidade de sondagem da alma e dos instintos que explicam o comportamento humano. Sem saber ao certo se Rachel leu Stendhal, Athayde vê nesse livro ecos do escritor francês, sobretudo na lógica dos acontecimentos, no desdobrar das tramas, impulsionado por uma força irrefreável, “espécie de fadário a cumprir-se nos episódios que se sucedem sem perder o fio da corrente, que vai arrastando as personagens com aquela mesma força da água em busca do oceano.” (ATHAYDE, 1975, p. 52)

Voltando à narrativa, devemos dizer que Laurindo, por sua vez, compartilha com Senhora a condição de *persona non grata* à narradora. Seu primeiro marido, de quem se tornou viúva, era alvo das perguntas mais detestadas por Doralina. O Comandante, com quem ela veio a se relacionar anos mais tarde, num instante de ciúmes, chegou a perguntar-lhe do outro. A resposta não poderia melhor resumir a sua distância e o seu esquecimento: “– Laurindo? Laurindo hoje me parece um nome de uma história contada por outra pessoa.” (QUEIROZ, 1975, p. 5). História que será ela mesma a contar, começando por detalhar os conflitos com a mãe, que se amiúdam com a iminência do seu casamento.

Primeiramente, devemos apresentar Senhora como uma mulher viúva, dona da fazenda Soledade, responsável por gerir com mãos seguras os trabalhos dos caboclos e os afazeres da casa. Paulo Rónai, em seu artigo, se dirá impressionado pela figura multidimensional dessa personagem, que é ao mesmo tempo mãe e rival, “devorada por invejas e remorsos atrás de uma fachada impenetrável de autocontrole. Suspeito-a de ter acumulado ódios e recalques antes que a história de Dôra começasse.” (RÓNAI, 1975, n. p.)

O fato é que mesmo antes da chegada de Laurindo, mãe e filha não se entendiam, sendo frequentes os embates entre as duas. Retrocedendo aos seus quatorze anos, a narradora relembra o motivo de uma das suas brigas com a mãe: o seu nome de batismo. Distraída na mesa do café, assusta-se com a fala de Senhora, que a repreende: “– Acorda, Maria das Dores. Come.” (QUEIROZ, 1975, p. 12). Sonhando com o nome de Isolda, detestava o que tinha, exatamente pela consciência do seu significado. Maria de Lourdes Dias Leite Barbosa (1999), em seu estudo sobre as protagonistas de Rachel de Queiroz, registra que “os nomes próprios, neste romance, têm grande poder sugestivo.” (p. 62). A esse respeito, deixemos falar as personagens, num diálogo repleto de tensão:

Empurrei a xícara cheia, respingando a toalha e eu sabia que isso irritava Senhora ao máximo. Pus os cotovelos na mesa e segurei o rosto entre as mãos:

– Eu tenho ódio, mas ódio desse meu nome e de todos os seus apelidos: Maria das Dores, Dôra, Dasdores, Dôrinha, Dôrita. Se eu pudesse, ia no cartório de registro e riscava, ia no livro do batistério e rasgava.

Senhora não respondeu, ficou mordendo os lábios e me olhando, parecia até esperar que eu me afundasse mais para ela então punir. E eu ainda arrisquei:

– 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. (QUEIROZ, 1975, p. 13.)

Sendo Dôra, primeiro nome que estampa a capa da narrativa, um dos que compõem a lista dos apelidos abolidos, o que dizer do Doralina? É aqui que temos uma das principais demonstrações de atenção da narradora à memória do seu pai. Por ter morrido muito cedo, será com a ajuda dos habitantes da fazenda que a adolescente reconstituirá os momentos passados junto a ele. Muitas vezes, essas lembranças configuram o seu principal referencial afetivo, embora a mãe, que poderia ser a maior fonte de tais informações, mostre-se reticente e pouco interessada em cedê-las. No fim da discussão, querendo saber como o seu pai a chamava, Senhora não responde à pergunta feita. É Xavinha, uma parenta que vivia com elas, quem preenche aquele vazio interrogativo:

– 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, angu!” Seu pai fazia você saltar nas palmas das mãos e gritava: “Gente, corre! Doralina quer angu!” (QUEIROZ, 1975, p. 13-14.)

A partir de então, será esse o nome querido da narradora, como se apresenta e quer ser chamada pelos outros. Torrieri Guimarães¹²³, em crítica publicada no jornal paulista **Folha da Tarde**, não deixa a questão de lado, percebendo desde o título do livro uma surda luta da heroína para fugir ao seu trágico destino: “cunhada Maria das Dores, como fruto do sofrimento da mãe, ela entretanto se realiza

¹²³ GUIMARÃES, Torrieri. “Bilhete a Rachel de Queiroz”. **Folha da Tarde**, São Paulo, 12 mai. 1975. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

intimamente como Doralina, nome carinhoso que lhe recorda o paraíso dos braços paternos.” (GUIMARÃES, 1975, n. p.)

De retorno à história, temos, por essa época, quando uma ainda adolescente de quatorze anos, a chegada de Raimundo Delmiro à fazenda Soledade, um ex-jagunço de passado nebuloso, gravemente ferido pela polícia enquanto fugia, após cometer uma série de crimes. De férias do colégio das freiras, onde estudou por dezessete anos, Doralina verá, num dia ensolarado de dezembro, Raimundo se aproximar da casa montado num burro, de tal forma debilitado fisicamente que sua imagem se confundia com a de um moribundo. Correndo para socorrê-lo, descobre-o gravemente ferido e delirando, pedindo água. “O mal dele era da cana do braço para o ombro; um vergão feio descia do cotovelo até a mão – e o inchaço engrossava o pescoço e tomava o peito, que a manga arrancada deixava descoberto.” (QUEIROZ, 1975, p. 25).

Valendo-se de seus treinos de enfermeira, a narradora trata do ferido, dando-lhe abrigo na fazenda. Fisicamente, Delmiro é descrito como um mulato de mais de cinquenta anos, mas de físico forte. Ao cabo de três semanas de cuidados, o homem estava recuperado. Senhora, que não o queria por ali, insiste na sua saída, mas é contrariada pela vontade da filha, que se afeiçoou e fez amizade com o jagunço. Contrariando a autoridade da mãe, Doralina garante-lhe uma tapera abandonada nas proximidades da casa-grande, para onde o velho se muda no mesmo instante, levando consigo alguns utensílios domésticos de primeira necessidade.

Para D. José de Medeiros Delgado¹²⁴, sacerdote brasileiro cuja trajetória eclesiástica inclui a nomeação como Arcebispo das cidades de São Luís-MA e de Fortaleza-CE, a compaixão de Dôra pelo homem, ao se comportar com tanta “misericórdia diante do pobre cangaceiro arrependido” (DELGADO, 1975, n. p.), só encontra paralelo na Virgem Santa, sendo com amor de boa samaritana que a narradora acolhe o ferido à beira da morte. No artigo de D. José, são constantes as ligações entre o romance e a Bíblia, sem deixar de lado o tema da fé popular: “Rachel alia os talentos de exímia mestra do dizer com uma doce filosofia feminina e ares de teologia da riquíssima religiosidade popular do povo brasileiro.” (DELGADO,

¹²⁴ DELGADO, D. José de Medeiros. “Dôra, Doralina”. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 10 jul. 1975. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

1975, n. p.). O que seria essa “doce filosofia feminina”, no entanto, o Arcebispo não chega a explicar.

Trabalhando pouco a pouco, Delmiro instala uma cerca em redor da moradia e fecha um roçado para pequenos cultivos. Ali, viverá isolado, sem amigos nem mulher. Sua única interação será com aquela que lhe salvou a vida, em quem depositou sua confiança e a quem contou sua verdadeira história, que se confunde com os acontecimentos que envolveram o Padre Cícero e a Coluna Prestes nos anos 1920. Passado um tempo, acaba se incorporando à fazenda, embora seus hábitos reclusos não deixem de gerar comentários repletos de superstição.

Páginas atrás, chegamos a mencionar alguns hipotéticos romances que Rachel estaria a escrever antes de finalmente publicar **Dôra, Doralina**. Um deles teria por título **O solitário**, e seria basicamente a extensão de uma história que a escritora contara numa crônica homônima, de 1946. Havendo tal projeto ou não, o fato é que, com algumas variações, o José Alexandre da crônica é este Delmiro que conhecemos no romance dado à luz. Dinah Silveira de Queiroz¹²⁵, escrevendo para o **Diário do Paraná**, inicia seu artigo tocando exatamente nesse ponto:

Há muito cobrava à irmã de quem faz esta crônica um livro de Rachel de Queiroz. Ela estava escrevendo o romance intitulado **O solitário**, e, quando eu reclamava ao telefone, Rachel me vinha com um desses risos especiais, em que a bondade derramada é uma ironia do bem: “Eu sequei, Dinah, não dou mais livro”. De repente, **O solitário** foi posto de lado – embora alguma coisa sua ficasse em **Dôra, Doralina**. E Rachel nos aparece agora com um romance deslumbrante, de vivíssimas mutações, com um desdobrar de cenas todo novo, como se o tempo, na autora trabalhando, mostrasse um novo apetite de escrever, que o seu riso de tão doce ironia deveria ter feito, em mim, antecipar. (QUEIROZ, 1975, n. p.)

Em se tratando da figura humana presente na crônica, conhecido como “o solitário do Junco”, José Alexandre fora soldado na Guerra do Paraguai e, ao fim da vida, recolhe-se nas terras da fazenda dos Queiroz, onde monta um cercado sem porteira e mantém um roçado de milho, mandioca e feijão. Sua única interação era com o pai da autora, que chegava o cavalo junto à cerca, “gritava umas duas vezes ‘Zé Alexandre’” e logo mais surgia o solitário.” (QUEIROZ, 1958b, p. 6). Sem nos alongarmos, devemos somente registrar que as semelhanças entre as personagens da crônica e do romance são muitas, sobretudo no sistema de escambo que os dois estabelecem com os locais e na maneira como o povo dá conta da sua morte.

¹²⁵ QUEIROZ, Dinah Silveira de. “Dôra, Doralina”. **Diário do Paraná**, Curitiba, 14 mai. 1975.

Outro que chega à fazenda, e cujo destino estará relacionado a Delmiro, é Laurindo. Vem como agrimensor responsável por resolver uma questão de extremas entre a Soledade a fazenda Arábia, cujas terras pertencem ao Dr. Fenelon. Parente distante da família, Laurindo é descrito como um rapaz bonito, “de carne enxuta, um ar de trato e limpeza, o sorriso curto e de repente.” (QUEIROZ, 1975, p. 18). Após cortejar a narradora, os dois dão início a um namoro que ela não hesita em classificar como misterioso. A conversa e o interesse do jovem se dirigiam muito mais à mãe do que à filha: “Sentava na mesa defronte de mim, Senhora à cabeceira, e ele quase que só falava com ela. Xavinha achava o moço finíssimo, que educação, parece até que veio do Rio.” (p. 22). Aos vinte e dois anos, Doralina não cultivava grandes esperanças de se casar. Sua autoestima era baixa, sobretudo no que diz respeito à forma física: “meus fiapos de perna, as ancas finas, o peito batido, o cabelo comprido estirado” (p. 15) compõem uma descrição de si balizada pelo olhar recriminador da mãe; esta, num manifesto contraste, apresentada como uma mulher “muito branca da pele, o rosto corado, o peito seguro, o andar firme nas pernas grossas.” (p. 4.)

Senhora, aos quarenta e cinco anos, nunca pensou em contrair novo casamento, por mais que o povo imaginasse ser ela o verdadeiro alvo do interesse do rapaz. Os mais espertos, no entanto, sabiam as reais vantagens que Laurindo alcançava ao desposar a filha em vez da mãe: “ – Não vê que casando com a viúva ele só pega metade da meação dela, porque a outra metade é a herança da filha? Mas casando com a moça leva logo a legítima do pai e depois vem a herança da mãe, direita, sem repartimento...” (QUEIROZ, 1975, p. 21). Sobre a festa do casamento, não há basicamente registro. O que há são referências aos preparativos, donde surgem novos conflitos entre as mulheres. Ao pôr acento neste aspecto da história, o da preparação do quarto e da roupa do enxoval, a narradora deixa a impressão de não estar tão entusiasmada com o noivo, preferindo dar espaço à sua relação delicada com a mãe. Exigindo para si o enxoval que fora de Senhora, esta última entrega as peças de tecido fino. Um jogo de cama, no entanto, muito ambicionado pela filha, não lhe será entregue:

No fundo do baú ficou um jogo de crivo, o mais bonito, que eu conhecia e cobiçava desde menina. Vendo que Senhora fechava a tampa do baú e girava a chave, perguntei sobre o jogo de crivo; mas Senhora deu outra volta na fechadura, inclinou a cabeça em cima do ombro e falou piscando para a telha de vidro:

- Esse eu não entrego. Esse foi o da minha primeira noite, quando me casei com seu pai.
- Eu estava com raiva:
- É para botar no seu caixão quando a senhora morrer?
- Senhora guardou as chaves no bolso, chegou à porta do quarto mas, antes de sair, me encarou pela primeira vez:
- Pode ser. (QUEIROZ, 1975, p. 9.)

Casada a narradora, Delmiro deixará de ir à fazenda durante o dia. Sucede que, cada vez mais isolado e esquisito, vivendo como um verdadeiro ermitão, o ex-jagunço ainda assim levava para a sinhazinha um pouco da sua produção de feijão, milho e fumo, do que recebia em troca café, sal, fósforo e rapadura. Com Laurindo vivendo na Soledade, será à noite, enquanto a casa-grande dorme, que passará a deixar os produtos na porta do armazém da fazenda. Na tapera em que vivia, as únicas companhias diárias de Delmiro eram os animais que tinha junto a si, em completa liberdade. A esse respeito, Dôra conta que

Delmiro plantava um pedacinho de arroz, só pra dar às rolinhas; e ultimamente criava uma marreca-viuvinha que apanhara na lagoa ferida de tiro, e curara e amansara. Uns tempos antes criou um veadozinho enfeitado que depois cresceu e voltou para o mato. Eu perguntei por que ele não amarrava o veado – mas perguntei porque quis, sabia muito bem que Delmiro tinha horror a trazer preso um vivente, por mais bruto –, um peba ele não prendia. Os passarinhos iam e vinham como queriam, tal como as lagartixas que moravam no vão da taipa; até sagui aparecia ali. (QUEIROZ, 1975, p. 35)

Pois serão esses animais, tão queridos pelo solitário, que Laurindo matará nas atividades de caça. Numa das suas aparições furtivas, Delmiro chega a pedir a intercessão de Doralina: “Diga ao seu moço que tenha dó dos meus bichinhos” (QUEIROZ, 1975, p. 37). Ao repassar a queixa ao marido, este faz pouco caso, não lhe dando ouvidos. Dias depois, a marreca-viuvinha, que conhecemos na lista de animais do trecho acima, será morta pelo rapaz. Tal passagem é narrada com detalhes por Doralina, justamente por representar o processo de descoberta da personalidade do marido que tinha, bem como o apoio que Senhora dava ao genro: “Aqui não tem marreca de ninguém, bicho da fazenda é da fazenda, mormente bicho do mato. Quando é que Seu Delmiro teve ordens pra fazer criação de marreca em que ninguém pode tocar?” (p. 39), será a resposta da fazendeira. Resgatando o animal morto, que estava prestes a ir pra panela, a narradora entrega-o a Delmiro, desculpando-se pelas atitudes do outro. E a resposta do amigo é pouco mais que um inventário fúnebre:

– Já me matou um canção, matou três juritis, matou quatro rolinhas... Tudo criado aqui... o canção ele rebolou fora – depois achei e enterrei. As outras levou na mochila. Eu vi. Quando ele aparece por cá eu fico pastorando atrás da cerca. Uma vez ele ainda queria pular a ramada, olhou para um lado e outro, mas aí mudou de ideia e fez caminho. (QUEIROZ, 1975, p. 40.)

Assombrada com o que fazia o marido, num total desrespeito e falta de compaixão para com os animais, a narradora passa a abrir os olhos para outros comportamentos suspeitos, e cujas descobertas serão a razão do seu primeiro grande trauma. Pouco a pouco, percebe Laurindo escapar-lhe das mãos, tomando distância, bebendo cada vez mais, passando a noite em cômodo separado: “Porque ele agora dormia sempre numa rede, num quarto pegado à alcova.” (QUEIROZ, 1975, p. 41). Tudo isso recapitulamos como preparação para o desenlace desse primeiro livro, e é notável a habilidade da romancista em atar as pontas e dar às personagens seus devidos papéis dentro da tragédia. Antes, porém, devemos fazer um parêntese ao episódio em que a narradora perde seu único filho, natimorto. Sem dar muitos detalhes, Doralina conta que foram grandes os gastos com médico, sala de cirurgia e diárias em hospital. As contas foram pagas com a venda de alguns dos seus gados, mas é interessante o registro de que a compradora do lote fora sua mãe, incluindo uma vaca de sua preferência, de nome Garapu.

Resumido esse episódio, a narradora nos participa da noite em que descobre a traição do marido, passagem que remata o caminhar feito até aqui. Sofrendo de dores na barriga, “que parecia fígado ou quem sabe apendicite?” (QUEIROZ, 1975, p. 47), Doralina acordava no meio da noite para tomar um remédio que a aliviasse. Numa dessas insônias, escuta a chegada, do lado de fora da casa, de um animal. Ao olhar pela janela, constata que o visitante era um jumento carregado, trazido por Delmiro. Reconhecendo o amigo, que trazia sua produção de feijão para o escambo, a narradora vai encontrá-lo no alpendre. A princípio assustado, sem saber quem estava de saída, o solitário abre um sorriso ao ver que se tratava de Dôra. Esse encontro mudo entre os dois, preenchido de gratidão e de amizade, é interrompido por alguns sons vindos do interior da casa:

[...] quando de repente se ouviu um som abafado, um som de voz, no quarto defronte – que era o quarto de Senhora, pegado à sala.
E escutei a fala dela (que nunca na vida tinha conseguido falar baixinho), sim era a fala dela:
– Vá embora!

E depois a voz de Laurindo, protestando:

– Ela tomou o remédio. Não tem jeito de acordar. (QUEIROZ, 1975, p. 50.)

Sem saber se Delmiro teria também escutado, Doralina sai correndo pelo terreiro, apavorada, receosa de que Senhora e Laurindo percebessem sua presença do lado de fora. Sentada num monte de tijolos, chora e soluça: “eu tremia com o corpo todo e me vinha aquele engulho violento – eles dois, eles dois.” (QUEIROZ, 1975, p. 50). Aproximando-se, o ex-jagunço toca em seu ombro e lhe pede que volte para casa: “Olhe o frio. Vá.” (p. 50); e, antes de sair com o seu burro, volta-se e diz: “– Deus dá um jeito.” (p. 50), ao que a narradora responde: “Jeito, só a morte.” (p. 50). Aos ouvidos do amigo, essa frase, dita sem propósitos escusos, será a sentença de morte de Laurindo.

Cora Rónai Vieira¹²⁶, em artigo dedicado a demonstrar o poder sugestivo do romance de Rachel de Queiroz, sobretudo no que diz respeito às insinuações da história, escreve que, em **Dôra, Doralina**, as passagens mais traumáticas e decisivas da vida da narradora são breves e apresentadas em poucas palavras: “Duas frases nos dão a exata dimensão da traição de Laurindo e Senhora, sem dúvida um dos lances decisivos da história de Dôra – mas que, paradoxalmente, não chega a ocupar, como fato, uma página inteira.” (VIEIRA, 1975, n. p.). Da mesma forma, o destino de Laurindo é deliberado pela protagonista sem que se dê conta disso. A frase dita a Delmiro, embora curta, terá graves repercussões na história, e isso “é que é tão formidável, que nos prende tanto a esta história que Dôra nos conta: tudo é sugerido, mas quase nada é confirmado de uma maneira realmente concreta.” (VIEIRA, 1975, n. p.)

Dias depois, num domingo, Laurindo sai pela manhã para mais uma de suas caçadas aos bichos da fazenda, cujos alvos recorrentes eram os animais de Delmiro. Ciente do que o marido fazia, Doralina ainda pensou em recomendar-lhe que ficasse longe das criações do solitário, mas agora já o conhecia o suficiente para concluir: “Aquele era feito de vidro, através não passava nada, nem choro, nem amor, nem pedido, nem rogo, nada lhe deixava risco ou fazia marca. Isso eu já tinha entendido. Liso, duro e transparente.” (QUEIROZ, 1975, p. 52).

Dada a hora do almoço, e não tendo ainda voltado Laurindo, as mulheres da casa começam a estranhar a demora. Até que, inesperadamente à luz do dia, chega

¹²⁶ VIEIRA, Cora Rónai. “Dôra, tão gente”. **Jornal de Brasília**. Brasília, 30 abr. 1975. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

Delmiro, muito apressado, informando que ocorrera um desastre: “– Parece que a espingarda do moço disparou sozinha. Não sei. Ele está caído junto da cerca.” (p. 52). Saem, então, Senhora, Doralina e o ex-jagunço em direção à morada deste último, local onde Laurindo estava caído de bruços, com o rosto na terra. “Sim, estava morto, estava morto. Sem dúvida. Os olhos abertos, na boca um resto de espuma rosada.” (p. 53.)

Uma mancha de pancada na testa de Laurindo, observada por Senhora, levanta algumas suspeitas sobre a narrativa de Delmiro. Este, no entanto, apresenta uma justificativa para aquele hematoma: “A pancada – só se ele bateu com a testa naquela pedra ali, quando caiu de bruços.” (QUEIROZ, 1975, p. 53). Notando a presença da pedra, a narradora se convence: “Sim, estava ali, podia ser.” (p. 53). A mãe, por sua vez, lembrou uma vez em que aquela espingarda demonstrara defeito: “– Sim, essa espingarda uma vez atirou sozinha, escapou da mão dele, o tiro partiu.” (p. 54). Encerradas as perguntas, levam o corpo para a casa da fazenda, após o que chamam o médico, numa remota esperança de que o homem ainda estivesse com vida.

Contrariando as expectativas, o conselho do profissional foi de que procurassem a polícia, considerando que somente um médico legista poderia emitir um atestado de óbito em caso de morte acidental. O delegado, por sua vez, estava convencido do acidente, e assim insistiu ao doutor, que, não tendo como contrargumentar, aceitou a versão do solitário: “– Sim, realmente o hematoma da testa pode ter sido feito quando a vítima caiu, ainda com vida, batendo com a fronte naquela pedra.” (p. 57.)

As últimas páginas do “Livro de Senhora” tratam, embora muito brevemente, dos preparativos para o velório de Laurindo, ao qual a narradora parecia alheia, sem chorar, recebendo com indiferença os pêsames que lhe dirigiam. Passado um tempo, antes do sétimo dia, ela anuncia que vai embora de casa, em direção à Fortaleza, onde ficaria instalada numa pensão, cuja proprietária era uma prima de Senhora. O traje de luto, tão relevante para a mãe, será descartado pela narradora ao partir, numa espécie de protesto e símbolo de libertação: “Tirei o luto para viagem. Se pudesse tirava a pele, arrancava os cabelos, saía em carne viva.” (QUEIROZ, 1975, p. 60).

Diante das circunstâncias, ciente da relação que a mãe mantinha com Laurindo, fato que ainda mais agravou a sua antipatia, agora transformada em

verdadeira repugnância, não haveria como a narradora permanecer nas terras da fazenda. Tudo colaborava para fazer da Soledade um ambiente esmagador, dominado pela figura de Senhora. Nesse ponto, **Dôra Doralina** corresponde a uma tendência observada por Bourneuf e Ouellet nos romances contemporâneos, a da predominância do espaço opressivo nas narrativas, que “faz gerar o ódio ou a revolta no coração da personagem.” (BOURNEUF e OUELLET, 1976, p. 166.)

Sua consciência, no entanto, ia tranquila, por mais que entendesse que as motivações do assassinato tivessem origem na sua fala de desespero, dirigida a Delmiro, na noite da descoberta: “Sirva Deus de testemunha, eu naquela noite não pedi a morte de ninguém. Se disse alguma palavra, foi de dor, não foi de ira. O final que houve eu nunca esperei.” (QUEIROZ, 1975, p. 59), é a reflexão que faz depois de, coincidentemente, ler num domingo a história de São Tomás da Cantuária¹²⁷, presente no *Flos Sanctorum*, um volume de narrativas hagiográficas.

Encerrada essa primeira, a segunda parte do romance, “O livro da Companhia”, narra as aventuras de Doralina junto a uma trupe de teatro mambembe pelo interior do Brasil. O espaço inicial da narrativa, dessa vez, não será a fazenda Soledade, no interior do estado, mas a cidade de Fortaleza. Antes, porém, de contar a sua chegada à capital, a narradora faz questão de explicar que não era a primeira vez que viajava e se hospedava na pensão de D. Loura. Há alguns anos, antes de conhecer Laurindo, sob o pretexto de se consultar no dentista, passara uma temporada na cidade para assistir à tão esperada apresentação da histórica Companhia de Operetas Vienenses Vicente Celestino. Com a ajuda da anditriã, conseguiu ingressos para os espetáculos, indo as duas conferir peças como **Princesa dos Dólares**, **Viúva Alegre** e tantas outras, exceto **Casta Susana**, “porque tinha fama de muito imprópria e D. Loura achou que ficava mal a gente ir.” (QUEIROZ, 1975, p. 64.)

¹²⁷ De acordo com a história, São Tomás de Cantuária, também conhecido como São Tomás Becket ou São Tomás de Londres, foi vítima de uma frase infame do Rei da Inglaterra. Este, que teria nomeado Tomás Arcebispo de Cantuária, estava incomodado com as resistências da Igreja às suas imposições reais. “Até que uma noite, o rei, ao tomar conhecimento do que chamava ‘um novo desafio do arcebispo’, irado ao extremo, soltou estas amargas palavras: ‘Triste rei sou eu que não tenho vassalo fiel capaz de livrar-me de um vil traidor!’ (QUEIROZ, 1975, p. 59). Os cavaleiros reais, ouvindo a queixa da sua majestade, tomam a iniciativa e matam São Tomás de Cantuária. O rei, ciente do assassinato, amargará os remorsos pela sua fala imprudente.

Essa analepse narrativa tem um propósito bem definido: ilustrar a paixão da narradora pelo teatro, acompanhada no gosto pela parenta, que, morando na capital e dona de pensão, tinha amigos na área. Agora, chegando outra vez à cidade, Doralina será recebida por D. Loura, a filha e o genro na estação de trem. Um bom quarto da pensão estava reservado, mas a mulher não deixa de ficar surpresa ao descobrir que a viúva tinha vindo para ficar: “– Não aguentei mais, não aguentei, D. Loura. Acho que se eu ficasse mais tempo ali, morria também.” (QUEIROZ, 1975, p. 66), ao que a amiga responde: “– Eu sei, meu bem. Eu sempre senti os espinho entre você e sua mãe.” (p. 66).

A reserva econômica que trazia consigo era a soma das vendas do gado, das ovelhas e das cabras que lhe diziam respeito, sendo a compradora dos animais, mais uma vez, sua própria mãe. A quantia depositada na Caixa Econômica, no entanto, não daria para muito tempo de quarto, comida, roupas e o resto. Era, pois, preciso arrumar um trabalho se queria ficar ali definitivamente. Como solução, será a própria D. Loura quem propõe:

eu passava a dormir com ela no quarto grande, ocupando a cama e o guarda-roupa que tinham sido de Oswaldina em solteira. Podia ajudar fazendo a escrita da pensão, tirando as contas dos hóspedes, pagando imposto, luz, armazém, na rua, tomando nota dos extraordinários, mormente as bebidas que eram a sua maior dor de cabeça; e ainda manter em dia, para serem apresentadas à polícia, as fichas dos hóspedes que entravam e saíam. (QUEIROZ, 1975, p. 67.)

Assim, a narradora passa alguns meses na pensão, levando a sério o trabalho que lhe fora atribuído. As notícias da fazenda chegavam por meio de bilhetes que Xavinha enviava, aos quais não respondia nunca. “Da Soledade e a sua dona, eu agora só queria a distância e as poucas lembranças.” (QUEIROZ, 1975, p. 67) é a afirmação de quem cortara os vínculos com o passado, tão grande o desgosto que trazia consigo.

Então chega à cidade, para sua temporada anual, a Companhia de Comédias e Burletas Brandini Filho. Na pensão, instalam-se o casal Brandini e uma das atrizes do elenco. Essas presenças vêm mudar a rotina da hospedaria, soprando-lhe um vento alegre, muito graças à presença de Seu Brandini, um gaúcho expansivo e amigável, adorado por D. Loura, que, mesmo sofrendo calotes no pagamento, não deixava de abrir-lhe as portas sempre que vinha se apresentar em Fortaleza. Dentre as ações de picardia levadas a cabo pelo homem por onde passava, uma diz

respeito à autoria das peças encenadas pela Companhia. Eram frequentes os casos de textos plagiados, assinados por Brandini como sendo seus, chegando ao extremo de a polícia ser chamada para sustar o espetáculo, “porque o autor furioso botou advogado, alegando que ali não havia arranjo nenhum, a peça era toda sua estava sendo roubado.” (QUEIROZ, 1975, p. 69). Tratando desse personagem, Paulo Rónai não esconde o seu encanto pela figura, que julga simpática e corajosa “para enfrentar as vicissitudes da profissão.” (RÓNAI, 1975, n. p.)

Será, a princípio, como copista que Doralina auxiliará Seu Brandini, reproduzindo os papéis de uma das peças “adaptadas” pelo chefe da Companhia. Seu trabalho era demorado e exigia boa letra, tendo de copiar o papel de cada ator num caderno diferente, “em cada cópia só as falas do personagem, com a última palavra do outro que era a deixa, entre parênteses, separando cada fala.” (QUEIROZ, 1975, p. 70). A paixão pelo teatro a levava a trabalhar com todo o gosto, frequentando até os ensaios, quando muitas vezes representava as falas de um ator ou atriz que não comparecia.

Essa proximidade com o grupo levará Seu Brandini a ver Doralina como a substituta ideal de Cristina Le Blanc, atriz e uma das hóspedes da pensão. Sucede que um grave desentendimento com o grupo, aliado a um convite recebido para atuar num teatro do Rio de Janeiro, levará Cristina a abandonar a Companhia. Sem ter quem representasse o papel da ingênua, muito recorrente nas peças, os apelos recairão sobre a narradora, que não esconde o quanto a ideia lhe era bem-vinda, um antigo o sonho:

Eu não nego que não quisesse cair em tentação. Um tempo, em menina, tinha feito no colégio o papel da feiticeira no drama do fim do ano; fiquei tão influída por teatro, cheguei a falar a Senhora que o meu sonho era estudar para atriz. Bem se pode avaliar a resposta de Senhora que me afundou cinco palmos chão adentro. (Mas foi daí por diante que comecei a colecionar anúncio de companhia e retrato de artista.) (QUEIROZ, 1975, p. 73.)

O resultado é que Doralina aceita o convite, iniciando sua expedição pelo interior do Brasil, junto à Companhia. Livre da ambiência opressiva da Soledade, como chegamos a comentar, a viagem abre espaço e surge como uma promessa de felicidade à narradora. Citando mais uma vez Bourneuf e Ouellet, “as personagens que partem vão à conquista do poder, da paixão, da felicidade.” (1976, p. 167). A primeira temporada será no Pará, por ocasião das festas do Círio de Nazaré. O

trajeto até o Norte foi feito de navio, com o tempo da viagem ocupado em decorar papéis e ensaiar para a estreia. Antes de partir, no entanto, D. Loura se prontifica a mandar uma carta para Senhora, falando da sua ida ao Pará a trabalho. Para amenizar a situação, Seu Brandini sugere que se diga que o destino é o Rio de Janeiro, caso a mãe mandasse alguém atrás da filha. Dôra, ao contrário, mostra-se irredutível: “Eu então declarei com soberba que era viúva e independente, minha mãe não me governava e eu não tinha que contar mentira a ninguém.” (QUEIROZ, 1975, p. 75).

A estreia, apesar do nervosismo, foi um sucesso. Seu Brandini estimulava a iniciante, pagando-lhe flores que fazia crer serem enviadas por admiradores. O nome artístico adotado será Nely Sorel, sugestão da filha de D. Loura quando ainda estavam em Fortaleza. A cada liberdade alcançada, a narradora não deixa de pensar na mãe, como uma presença que condenasse seus novos hábitos: “Então se abriu uma garrafa de cerveja, D. Loura me batizou por Nely Sorel, e depois da ceia apareceu com um bolo para comemorar o batizado. (E eu pensando no que diria Senhora quando soubesse.)” (QUEIROZ, 1975, p. 84-85). Aprendendo a cantar e desenvolvendo-se no palco, Doralina tinha ainda o problema do sotaque arrastado e as vogais abertas, precisando por isso treinar o estilo carioca, muito embora o padrão da época fosse a fala aportuguesada, visto que o teatro brasileiro seguia o padrão da escola de Portugal, “e muito ator brasileiro se ouvia falando em cena que era como se tivesse desembarcado naquele dia de Lisboa.” (p. 82.)

De volta a Fortaleza, a Companhia faz uma curta passagem pela cidade, prejudicada pela falta de estrutura do cinema que conseguiram para as apresentações. Dôra toma ciência, por meio de correspondência enviada por Xavinha, de como andavam as coisas pela fazenda. Senhora estava com problemas de pressão alta, Delmiro vivia cada vez mais recluso e o inverno fora fraco, prejudicando a plantação que nem por isso deixou de gerar lucros. Como resposta, a agora atriz escreve poucas linhas informando que estava bem e com saúde, prestes a viajar novamente. O destino, dessa vez, será Recife, cuja temporada merece um capítulo cheio de novas experiências.

A passagem da Companhia pela capital pernambucana não deveria durar tanto, mas foi prolongada em razão de o navio que levaria o grupo ao Rio de Janeiro ter sido afundado pelos alemães. A essa altura do romance, reconhecemos nítidas especificações do espaço-tempo que dão base ao efeito de realidade da história.

Indicações de eventos históricos atestados fora do texto contribuem no emaranhamento entre História e história do romance, o que favorece “um sentimento de identificação entre ficção e real.” (REUTER, 2004, p. 151).

Era o tempo da Segunda Guerra, assunto já presente nos jornais e revistas, mas que somente agora fechava seu cerco e se fazia sentir em terras brasileiras. “Estava ali a guerra com os mortos, os nazistas, os aviões e os submarinos; não era mais coisa de além e Europa, como neve ou Maurício Chevalier.” (QUEIROZ, 1975, p. 91). Já acostumada à rotina do teatro, a narradora conta que não se entusiasmava com as propostas de admiradores que lhe apareciam. No entanto, um caso com o filho de um usineiro, ainda no Recife, merecerá registro por ter sido sua primeira experiência amorosa, embora decepcionante, depois do casamento.

O rapaz e a atriz fazem um verdadeiro passeio pelos principais pontos de convivência da cidade, passando pela tradicional sorveteria Gemba e dando uma volta pela praia de Boa Viagem. “Fui aos passeios, fui ao sorvete. Sui cear com ele. Acabei indo na tal de *garçonnière*, Deus que me perdoe.” (p. 102). A experiência, ao contrário do que esperava a narradora, fora desapontadora: o herdeiro estava muito bêbado e acabou dormindo.

Sem ter meios de viajar para o Rio de Janeiro pelo mar, a Companhia precisou criar um itinerário que se iniciava por terra até Petrolina, onde embarcariam num vapor no rio São Francisco e desceriam em direção a Minas Gerais. O restante do trajeto, de Belo Horizonte à capital federal, já era um circuito conhecido pela empresa, roteiro de temporadas passadas. Antes disso, passariam por várias cidades do interior de Pernambuco, como Vitória de Santo Antão, Gravatá, Goiana e Caruaru. “la-se de trem, ocupava-se o cinema local, levava-se só o mínimo de cenários, um telão de fundo que servia pra quase tudo, e se carregava a mão nas variedades, canções, monólogos e esquetes, que era o que o público preferia.” (QUEIROZ, 1975, p. 93). Reclamação por parte da equipe não houve, surpresos que estavam ao descobrir que tais cidades eram muito mais desenvolvidas do que se pensava: “tinham jornal e gente fina entendida em teatro, embora as famílias dos usineiros não fossem aos nossos espetáculos – estavam acostumados com teatro na Europa e no Municipal no Rio.” (p. 93).

Viajando de caminhão até Petrolina, num percurso que levou alguns dias, a narradora conta um caso de assédio sofrido enquanto dormia numa das hospedarias do caminho. Defendendo-se sozinha, Dôra não fez alarde nem denúncia do caso.

Procurando quem teria sido o autor, cuja identidade seria notada pelas marcas deixadas por uma mordida na mão, descobre-o sendo o pianista, membro da própria equipe. Ainda que constrangedora e traumatizante, essa situação colaborou para o desenvolvimento de uma espécie de autodomínio do corpo, que não deixa de ser uma demonstração de liberdade sexual feminina:

Bem, nisso tudo o que eu quero dizer é que antes de eu entrar na Companhia, tinha o meu corpo como se fosse uma coisa alheia que eu guardasse depositada, e só o podia dar ao legítimo dono, e depois de dar a esse dono era só dele, não adiantava eu querer ou não, porque o meu corpo eu não tinha o direito de governar, eu vivia dentro dele mas o corpo não era meu.

Já agora o corpo era meu, pra guardar ou pra dar, se eu quisesse ia, se não quisesse não ia, acabou-se. Era uma grande diferença, pra mim enorme. [...]

Fosse no tempo de dantes o sucedido da noite de véspera, no melhor dos casos eu teria corrido a Seu Brandini para lhe dar queixa e pedir proteção; fazia do sujeito um tarado, exigia polícia, cadeia. Agora não; se tratava só de assunto meu, particular. (QUEIROZ, 1975, p. 116.)

Será essa mulher, em muitos sentidos transformada, que chegará a Juazeiro da Bahia, cidade separada por Petrolina pelo rio São Francisco, e encontrará, num bar, reunido com alguns amigos, a sua grande paixão. Ao leitor do romance, fica a impressão de que toda a trajetória percorrida até aqui era uma espécie de preparação para esse encontro, tamanha influência exercida pela presença do Comandante na vida de Doralina a partir de então. A princípio, sem saber de quem se tratava, o que salta aos olhos da narradora é o seu porte físico e sua força de presença: mais do que alto e bonito, tinha uma fala imperiosa, “como se desse ordens aos outros dois. Moreno, morenã, cabelo preto e liso como de índio. Cabeça fina e pescoço musculoso, que saía da gola aberta da camisa amarela, e os ombros largos combinavam com o pescoço.” (QUEIROZ, 1975, p. 120.) Apesar de algumas trocas de olhares, era cedo para saber se aquele era o homem da sua vida, embora intimamente desejasse que fosse. Ele, por sua vez, parecia estar igualmente encantado, porque à noite lá estava no teatro, sentado na plateia, dando vivas e batendo palmas ao fim da apresentação.

Se imaginava não mais vê-lo depois da partida, a surpresa da narradora não poderia ser maior e mais feliz. Ao passar pela prancha de embarcação, por pouco não cai ao ver que o comandante do navio-gaiola era aquele que tão profundamente despertara seu interesse. Ao longo da viagem, nos momentos de maior

tranquilidade, os dois vão se encontrar na parte superior do navio. Ali, contemplando a paisagem do São Francisco, o Comandante se apresentará como um homem de quarenta e dois anos, nascido em Pirapora-MG, tendo trabalhado em muitas colocações até fazer um curso simplificado de pilotagem, bastante para conduzir uma embarcação daquele porte. Sabendo-o sozinho e sem filhos, Doralina fala da sua viuvez há três anos, embora não dê detalhes do seu primeiro casamento: “E por fim, falei em Laurindo. Rápido, para não abrir a ele um lugar muito grande em minha vida.” (QUEIROZ, 1975, p. 129-130.)

A conversa foi realmente longa, com a personagem comentando os moradores da fazenda, D. Loura e a pensão, sua entrada na Companhia e o quanto estava feliz ao lado daqueles. Acabada a história de sua vida, o Comandante falou de seu desejo de abandonar a lida de pilotagem e partir para um promissor negócio de vendas de pedras semipreciosas e diamantes comerciais, muito próspero na região de Minas.

E nisso passaram horas, até que às cinco da manhã, com o sol nascendo, o Comandante vai acompanhá-la até a porta do seu camarote, onde se despedem. O seu nome, no entanto, elemento tão significativo dentro do romance, só descobriremos no dia seguinte, à hora do almoço. Doralina, que, na noite anterior, pensou ser Amadeu o nome dito pelo homem ao se apresentar, surpreende-se quando este faz a correção: “– Meu nome não é Amadeu. É Asmodeu.” (QUEIROZ, 1975, p. 132). Nesse momento, é Seu Brandini quem faz a observação: “– Desculpe, Comandante, talvez eu esteja enganado, mas Asmodeu não é o nome de um demônio? Li uma peça...” (p. 132). Muito satisfeito e orgulhoso, Asmodeu confirma o que dissera Seu Brandini, recitando de cabeça:

– “ASMODEU, entidade diabólica que figura no livro de Tobias como sendo o demônio dos prazeres impuros... Também tem sido chamado ‘o diabo coxo’. Levanta os telhados das casas e descobre os segredos íntimos dos seus habitantes.” (QUEIROZ, 1975, p. 132.)

Esse nome fora uma escolha do seu pai, maçom e anticlerical, que gostava de colocar nos filhos nomes excêntricos e provocativos com o fito de aborrecer o padre da região. Como exemplos, uma das irmãs do Comandante se chamava Lilith, nome atribuído por algumas correntes de pensamento e de interpretação bíblicos àquela que seria a primeira mulher de Adão; uma outra irmã, por sua vez, fora

batizada como Zolita, em homenagem ao naturalista francês Émile Zola, escritor considerado escandaloso à época. Se o Comandante não escondia, com vaidade e gosto de provocação, o nome que tinha, o mesmo não se pode dizer de Doralina, que desde o primeiro dia detestou-o, a tal ponto que só se referia ao homem como “Comandante” quando em público. Talvez acreditasse que, chamando-o de Asmodeu, a presença maligna se sentisse igualmente invocada; e muitas vezes, nos momentos de intimidade, temia que o demônio “levantasse o telhado e nos aparecesse, procurando companhia.” (QUEIROZ, 1975, p. 134.)

Nas últimas páginas do “Livro da Companhia”, vamos assistir ao estreitamento da relação entre os dois, desde o tão aguardado encontro amoroso no camarote até algumas demonstrações de posse por parte do Comandante. Acreditamos que estão nas futuras reações do homem as razões que levaram Paulo Rónai a qualificá-lo como uma pessoa “com quem não gostaria de conviver.” (RÓNAI, 1975, n. p.)

Cansado da vida sem vínculos que levava, o Comandante fala do seu desejo de mudar de ramo e de se estabilizar. Pouco antes de chegarem a Pirapora, uma cena entre o casal parece simbolizar o definitivo rompimento do passado amoroso de Doralina, ao mesmo tempo em que serve de demonstração do companheiro imprevisível e dominante com quem estava prestes a iniciar nova vida. Beijando a mão da narradora, o Comandante atenta para o anel que ela trazia no dedo. Perguntando se se tratava de herança de família, a mulher explica que fora um presente dado por Laurindo, seu primeiro marido. Puxando devagar o anel do dedo, como se desejasse observar melhor o trabalho de ourivesaria antiga, vai em seguida colocá-lo na boca e mordê-lo entre os molares, após o que cospe a joia deformada no rio. Passiva diante daquela ação, Doralina não consegue dar mais do que um grito: “– Você ficou maluco?” (QUEIROZ, 1975, p. 142). Em resposta, o Comandante faz-lhe uma promessa jamais cumprida: “– Não chore, não valia a pena. Depois eu lhe dou outro, mais bonito. Mais rico” (p. 142.)

Triste pela perda do anel, que lhe era querido não pelas lembranças que suscitasse de Laurindo, o que decididamente não a interessava, mas pelo valor histórico que carregava, Doralina percebe que não valia a pena falar nada disso ao Comandante, que se comportou como se fosse ele a perdoá-la por um erro do passado que insistia em carregar nas mãos. Páginas à frente, sem ter noção da iniciativa que suas palavras poderiam provocar, a narradora confessa ao

Comandante o caso passado com o pianista, quando este tentara atacá-la enquanto dormia. Não sabendo as reações de ciúmes do homem, vai ter disso uma mostra quando, ao finalmente desembarcarem em Minas Gerais, o pianista será esbofeteado num bar em que os homens estavam reunidos, após desentendimento ocasionado por um brinde de mau gosto feito pelo músico: “– À saúde das piranhas!” (QUEIROZ, 1975, p. 146.)

Essas páginas da viagem no navio, ao lado do Comandante, representam para A. Santos Moraes (1975, n. p.) o início de uma história de amor, como a própria autora qualificara seu livro. Com beleza e sentimento, à maneira dos autênticos criadores, Rachel retrata admiravelmente tipos humanos que se fixam na lembrança e na imaginação dos leitores. Nesse sentido, para o crítico, a vitória do livro como que é um reflexo da construção das personagens. Vendo em *Dôra* e no Comandante traços autobiográficos, Moraes escreve que

a figura do comandante do navio-gaiola do rio São Francisco, é de tal modo nítida e bem realizada que avança e ganha proporção em todo o livro. A própria personagem principal, Doralina, a moça do interior cearense que vive intenso drama, uma tragédia familiar e, ao ficar viúva, abandona a fazenda e a família e vai viver a sua grande aventura no mundo do *vaudeville*, do teatro musicado, integrando uma companhia teatral, é extraordinária. Isso lhe proporciona viajar pelo Brasil adentro, até o encontro definitivo com o grande amor de sua vida, o Comandante, e vão viver a nova e bela aventura do amor realizado, pleno, eufórico, total, apenas não totalmente feliz pela falta de um filho que, já no fim, ao lembrar a sua vida, Doralina lamenta como uma dor de espinho cravado em seu coração.” (MORAES, 1975.)

Fazendo coro à opinião de Moraes, também Lygia Maria Jobim¹²⁸ escreve, num curto artigo, que “**Dôra, Doralina** é uma história de amor, cheia de belezas e sentimentos, onde alguns tipos são tão bem caracterizados que nos parecem reais.” (JOBIM, 1975, p. 4.)

De volta à fábula, algumas cartas recebidas pela narradora vão dar conta da situação da fazenda e dos seus habitantes. Em primeiro lugar, a condição de Delmiro, cada vez mais isolado e tido por louco, levava Doralina a temer que o ex-jagunço contasse a alguém o que se passara na noite da descoberta da traição. Já a sua mãe estava cada vez pior de saúde. Numa das correspondências, Xavinha conta que “Senhora esteve doente, só se pensa que foi um ramo, a boca entortou

¹²⁸ JOBIM, Lygia Maria. “Bendito retorno”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 31 mai. 1975.

um pouquinho e ficou um braço meio esquecido, mas já endireitou.” (QUEIROZ, 1975, p. 150), e pergunta se a filha não vem visitar a mãe.

Vendo-se balançada com a situação, Doralina consulta Estrela, mulher de Seu Brandini. Ninguém fazia ideia da principal razão da ferida entre mãe e filha, apenas sabia que as duas não se davam bem. Estrela pede que, por razões de trabalho, a narradora fique, pretexto mais do que suficiente para ser usado num telegrama falando da impossibilidade da viagem. Mandando a mensagem por um portador, somente depois que o homem fora embora é que Doralina se deu conta “de que não tinha pedido notícias da doente.” (p. 153.)

Antes de entrarmos na terceira parte do romance, acreditamos que este intervalo é o mais adequado para inserirmos a discussão apresentada pela fortuna crítica em torno da presença do regionalismo na obra de Rachel de Queiroz. Do total de artigos encontrados, oito tocam, direta ou indiretamente, nessa questão. Ensaindo uma divisão, podemos dizer que os textos de Hélio Pólvora, Haroldo Bruno¹²⁹, Oliveiros Litrento¹³⁰, Joaquim Inojosa¹³¹ e José Louzeiro¹³² apresentam passagens cuja conclusão apontam para a classificação de **Dôra, Doralina** como um exemplo de romance regionalista; enquanto os artigos assinados por Austregésilo de Athayde, Roberto Fontes Gomes e Tristão de Athayde, por sua vez, trazem uma visão contrária.

Tratando da crítica de Pólvora, é de forma sutil, mas que não deixa de apontar para o que seria uma falha da romancista, que o jornalista avalia a presença da região Nordeste, sobretudo do Ceará, na obra. Segundo entendimento do crítico, o romance perde vitalidade quando deixa o Sertão, no “Livro de Senhora”, e segue por outras regiões do Brasil, no “Livro da Companhia”. Acreditando ser o ficcionista uma consequência da sua terra natal, que lhe deu a forma e lhe despertou a consciência, Pólvora escreve que somente o exotismo da viagem rumo ao Rio de Janeiro, povoada por artistas mambembes, sustenta a narrativa quando esta se

¹²⁹ BRUNO, Haroldo. “Depois de 30 anos, a realidade volta humanizada e tocante”. **O Globo**. Rio de Janeiro, 30 mar. 1975. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

¹³⁰ LITRENTO, Oliveira. “Rachel de Queiroz”. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 24 abr. 1975. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

¹³¹ INOJOSA, Joaquim. “A volta de Rachel de Queiroz ao romance”. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 6 mai. 1975. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

¹³² LOUZEIRO, José. “Com Rachel de Queiroz, o romance nordestino está de pé; em roupas novas”. **A Tribuna**, Vitória, 27 mai. 1975. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

afasta da ambiência sertaneja. Nas últimas duas partes, então, seriam as recordações da narradora e as incursões ao passado a dar sustento ao romance, soerguendo-o onde ele se mostra fraco por trilhar terreno estranho.

A densidade da primeira parte, tecida também em torno de uma misteriosa figura de mulher – a viúva Senhora que se tornou dona de si mesma – alimenta-se precariamente, na segunda e terceira partes, das lembranças do pretérito, servindo de salvo-conduto para que Dôra reencontre no fim a enseada de sua solidão espontânea.” (PÓLVORA, 1975, n. p.)

Nessa questão, o crítico pernambucano Joaquim Inojosa apresentará um ponto de vista diverso do de Pólvora. Dizendo desconhecer que outro escritor descreveu de forma tão segura e apaixonada uma excursão de uma empresa teatral pelo interior do Brasil, Inojosa vê grande força nas páginas em que são narradas as aventuras da Companhia Brandini Filho, cujas “ações se passam em tons de simpatia, da vida interna do grupo às consequências de sua presença.” (INOJOSA, 1975, n. p.). Mas não se pense que essa leitura do jornalista o livrou de considerar **Dôra, Doralina** livro continuador de um ciclo, o do romance regionalista:

É preciso, neste ponto, não confundir o regionalismo tacanho, de casas de biqueira ou anúncios de vendas de escravos, de doces de iaiás ou quindins de ioiôs com o caráter universalista das dores e angústias do povo, do sofrimento coletivo, refletido num **A Bagaceira, O quinze**, nos dramas urbanos ou rurais de **Corumbas, Jubiabá, Usina...**” (INOJOSA, 1975, n. p.)

A despeito do parêntese elaborado, em que demonstra acreditar numa tradição regionalista voltada ao tratamento de problemas universais do povo, Inojosa não consegue ver além do coletivo, desprezando o fato de o romance em pauta ter seu drama nascido de questões individuais: trauma amoroso, traição, desavenças entre mãe e filha, busca por autonomia e liberdade, enfim, problemas que estão além das contingências locais. Troquemos a fazenda Soledade, no Sertão do Ceará, por uma propriedade na região do café paulista, ou por uma quinta no Rio Grande do Sul, e poderíamos ainda visualizar nesses contextos uma personagem que passasse por questões semelhantes às encarnadas por Dôra. Até mesmo na cidade, entre empresas e estabelecimentos comerciais, as relações de mando encarnadas por Senhora não seriam tão diferentes.

Dividindo com Inojosa a simpatia pelo “Livro da Companhia”, que no seu caso chega a configurar preferência¹³³, José Louzeiro conseguirá ser mais contundente na sua avaliação, ao escrever que Rachel de Queiroz, em **Dôra, Doralina**, compartilharia com Franklin Távora as mesmas obsessões regionalistas. De acordo com o crítico, **O Cabeleira**, como chegamos a detalhar no capítulo dedicado ao regionalismo, condenou José de Alencar por este não ser fiel à vida interiorana gaúcha no seu romance, preferindo lançar mão de tipos imaginários e idealizados, a escritora em questão não cometera os mesmos erros do seu parente. As premissas de Távora, segundo Louzeiro, foram seguidas à risca e “reapareceram agora, com absoluta nitidez, neste romance de Rachel de Queiroz, não menos regionalista, intitulado **Dôra, Doralina**.” (LOUZEIRO, 1975, n. p.)

Felizmente, passagens como essa, que indicam uma leitura precária do romance, não se repetem, nem mesmo entre os demais que insistiram em ver uma tradição regionalista sendo continuada no livro. Nesse sentido, muito mais analítica e inteligente é a posição de Haroldo Bruno. Demonstrando seu profundo conhecimento sobre o conjunto de obras da escritora, o estudioso comenta que, com **Dôra, Doralina**, Rachel voltava ao seu gênero de estreia para ampliar

o sentido da saga, do documentário social e do testemunho humano, que configurou sua ficção regionalista como inconfundível criação pessoal, mais além das características do *romance nordestino*, que ela, aliás, encaminhou no rumo duma expressão mais atual e não comprometida pela influência modernista, ao publicar **O quinze** logo depois do aparecimento de **A bagaceira**, de José Américo de Almeida. Porque sua concepção e sua técnica estavam impregnadas de um sopro de dramaticidade por assim dizer espontâneo, e de raízes telúricas ou naturistas que resultavam duma visão individual (especialmente presentes na primeira parte de **Dôra, Doralina**: “O Livro de Senhora”), da sua vocação pura de escritor, qualquer dos romances daquela fase de Rachel de Queiroz tem hoje um valor renovado de leitura que nenhum dos livros de José Américo possui mais, embora não se lhes possa negar importância histórica. (BRUNO, 1975, n. p.)

O trecho acima, embora não deixe de se referir à produção da escritora como uma “ficção regionalista”, não está tão distante do que apresentamos nos dois primeiros capítulos desta tese, em que analisamos o lugar da literatura de Rachel nos anos 1930, sobretudo no que diz respeito à aplicação da legenda regionalista e

¹³³ “É, para nós, o mais significativo momento da obra desta nova Rachel e um dos mais elevados da literatura nacional. Risos e lágrimas, audácias e terríveis irresponsabilidades. Eis o teatro de Vila em Vila, aos pedaços, abrindo o pano do desalento, das cores da desilusão, porém teatro.” (LOUZEIRO, 1975, n. p.)

à relação entre **O quinze** e os seus predecessores. Compartilhamos com Bruno, portanto, a compreensão de que, desde a sua estreia, a romancista não se deixou levar inteiramente pelas influências modernistas, mantendo-se acima das tendências do momento, hoje notadamente datadas. Ainda para o crítico, a naturalidade criadora, aliada a um inegável talento de interpretar a realidade e de compreender o homem no seu drama profundo e universal, garante um perene frescor à literatura de Rachel.

Oliveiros Litrento, por sua vez, vê em toda a produção intelectual da escritora, seja como ficcionista ou jornalista, uma continuação da prosa regionalista do seu lançamento:

Rachel de Queiroz, a intérprete da simplicidade, da gente brasileira, quer romancista ou cronista, quer teatróloga ou jornalista, intimamente associada ao documentário sociorregional, que enriqueceu a literatura das secas, revelando-se escritora de expressão coloquial, tão objetiva quanto sóbria, vertiginosamente presa a um estilo artístico a levar sempre às raízes da fala popular, vem a ser, na realidade condicionante de sua prosa, a própria técnica submetida a um humanismo trágico, que embora universal, se revela particularmente brasileira. (LITRENTO, 1975, n. p.)

Nessa passagem, fica evidente a interpretação de que a obra completa de Rachel de Queiroz pouco apresentou para que superasse as qualidades que fizeram de **O quinze** o romance fundador de uma nova linha dentro da ficção nacional. A própria expressão “documentário sociorregional”, empregada pelo crítico, vai de encontro à proposta levada a cabo pela escritora: a de que sua literatura não fosse um mero documento, mas antes um testemunho do seu tempo. No mais, diante de afirmações como essa, melhor entendemos por que, em entrevistas, Rachel se dizia perseguida pelo livro que publicara aos 19 anos. São críticas como a escrita por Litrento que mostram o quanto o primeiro romance foi, na vida da escritora, ao mesmo tempo um sucesso e uma maldição, servindo de baliza para as leituras futuras, que muitas vezes preferiam o conforto dos conceitos arraigados a examinar a verdadeira evolução de uma trajetória artística.

Mas, entre as avaliações, houve quem apresentasse uma outra visão. Em meio aos que pensavam diferente, está Tristão de Athayde, que, fazendo uma comparação entre a prosa de Rachel e a de Adonias Filho, em especial no que diz respeito ao estilo, escreve que o traço do romancista baiano é agudo e áspero em muitos momentos, enquanto o de nossa autora “decorre manso e igual, na sua

espontaneidade coloquial, entrecortado, sem preocupações regionalistas, de expressões domésticas e populares.” (ATHAYDE, 1975, n. p.). Essa falta de preocupação regionalista no nível do texto observada por Athayde, que compreendemos ser uma desafetação linguística, será alargada por Roberto Fontes Gomes, para quem **Dôra, Doralina** é obra desprovida de qualquer característica regionalista típica, embora comece e termine, “como um círculo que se fecha, ou um ímã que atrai, ainda no mesmo cenário que viu nascer a autora e sua obra, ou pelo menos as raízes ocultas dessa mesma obra” (GOMES, 1975, n. p.). Fato que não chega a significar mais do que o seguinte: as obras de Rachel tendem a ter por cenário o Sertão nordestino, a ele regressando mesmo nos casos em que se aventura por outras regiões do Brasil.

Antes de suspendermos a questão, que seguramente será retomada na conclusão deste trabalho, devemos referenciar uma passagem da crítica de Austregésilo de Athayde. Vejamos:

Poder-se-á dizer que os outros romances de Rachel de Queiroz dramatizaram o mundo limitado do seu Nordeste, mas **Dôra, Doralina** atinge a universalidade de sentimentos acessíveis a todas as consciências, pois os conflitos desse romance não são peculiares de uma gente, de uma terra ou de um tempo: as suas raízes penetram a natureza. Assim, **Dôra, Doralina** é um símbolo da força e da fragilidade que fazem as grandes e imanes contradições da vida. (ATHAYDE, 1975, n. p.)

Acertando sua leitura deste livro, Athayde erra ao dissertar que o trabalho com conflitos e sentimentos universais se trata de uma novidade que Rachel introduz em **Dôra, Doralina**, fazendo pensar que os dramas de livros anteriores, como **João Miguel** e **As três Marias**, seriam localmente condicionados. O crítico não diz exatamente isso, mas sua compreensão parece apontar que, somente agora, Rachel rompera as barreiras regionais que limitavam o alcance da sua ficção, até então estritamente voltada aos problemas históricos e humanos do Nordeste.

Voltando à leitura da obra, a sua terceira parte, intitulada “O livro do Comandante”, é a mais extensa e a que nos dá conta da vida levada a dois por Doralina e o Comandante. Adonias Filho¹³⁴, num curto artigo dedicado ao livro,

¹³⁴ ADONIAS FILHO. “Ficção e vida”. **Jornal de Letras**, Rio de Janeiro, abr. 1975. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

falará da imposição de verdade que a história transmite. Se convincentes os cenários e a ambiência, a caracterização das personagens excede tal capacidade. Para o escritor baiano, o Comandante divide com Dôra a órbita psicológica do romance, sem que isso signifique sacrifício dos demais caracteres. “Fácil entender agora por que a romancista sempre concentrou na criatura a base de sua ficção” (ADONIAS FILHO, 1975, n. p.), eis a avaliação de quem considera a personagem o componente literário decisivo de um romance. No caso da protagonista, sua aparição vivendo, amando e sofrendo seria tão sensível na dimensão humana “que a temos em carne e sangue e nervos como símbolo e imagem da nossa própria condição.” (ADONIAS FILHO, 1975, n. p.). Como a endossar essa visão, Lausimar Laus¹³⁵, em trecho de crítica que mais à frente verticalizaremos, o mais que faz, meses depois, é reiterar o que escrevera o autor de **O forte**:

O principal elemento em todos os o romances dessa grande escritora é a personagem, como muito bem explica o nosso Adonias Filho, ao abrirmos a porta de **Dôra, Doralina**. A preocupação com o ser humano, no seu destino e seu sofrimento, a dimensão da vida e da morte, bem como suas raízes do Nordeste, estão impressos desde **O Quinze**, seu romance de estreia, até o último, não fazendo concessões para mudar seu estilo, que, sendo clássico, é sempre novo, atual e traz a força viva que condiciona o romance. (LAUS, 1975, p. 11.)

O cenário dessa terceira parte será, em grande medida, a cidade do Rio de Janeiro, onde a narradora finalmente chega após o longo percurso realizado pelo interior do Brasil. A princípio, ficará instalada na casa que o casal Brandini mantinha na então capital federal, situada numa vila antiga e muito tranquila do bairro do Catete. Ocupando um dos quartos da pequena residência, Doralina vai evitar sair de casa e conhecer a cidade com os anfitriões, pelo menos até a chegada do companheiro, com quem esperava visitar as principais atrações cariocas: “Eles tinham a delicadeza de não insistir quando eu me recusava a sair de casa – muito bem sabiam que eu estava me guardando para a chegada do Comandante.” (QUEIROZ, 1975, p. 159). Para além da obediência, talvez a espera da narradora se justifique por ela já se sentir preparada para o Rio de Janeiro, cidade preferida do cinema, das revistas e das conversas, por isso dominante no imaginário nacional: “o

¹³⁵ LAUSS, Lausimar. “O romance em Rachel de Queiroz”. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, 11 out. 1975. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

Rio é um lugar para onde a gente sempre acha que está voltando, embora nunca tenha estado lá.” (QUEIROZ, 1975, p. 158.)

Passado não muito tempo, o Comandante chegará ao Rio e ficará instalado, junto a Doralina, na casa dos Brandini. Vinha de uma prisão recente, ocorrida após a descoberta do esquema de contrabando de pedras semipreciosas em que estava envolvido. Em meio à Guerra, os diamantes industriais, como eram comercialmente chamados os carbonados, tinham alto valor e interessavam aos alemães no fabrico de armamentos, pois somente aquelas pedras serviam para o corte de aço e vidro. De Minas Gerais, o contrabando ia para a Argentina e de lá seguia para a Alemanha. O governo brasileiro, por sua vez, na tentativa de combater o esquema, fechou os canais de saída e colocou fiscais no encaço dos garimpeiros. Mas foi graças à ajuda da polícia americana que conseguiu descobrir a rota e pôr as mãos no Comandante. Fazendo uma busca no navio, vão descobrir os diamantes, motivo mais do que bastante para trazerem-no ao Rio, onde ficou preso por três dias e foi posto sob interrogatório. “E pronto, agora estava ali, sem dinheiro e sem emprego, rapadas todas as economias.” (QUEIROZ, 1975, p. 163.)

Se representou a felicidade de Doralina, a chegada do Comandante vai trazer uma triste notícia para o casal Brandini. Animado com seus planos para uma nova turnê, Seu Brandini vai ser contrariado pela fala contundente do Comandante, segundo a qual sua mulher não faria mais parte da equipe: “– Desculpe, Brandini, mas a Dôra não volta a trabalhar em teatro.” (QUEIROZ, 1975, p. 164). Diante do espanto do dono da casa, a justificativa dada será a de que não gostava de ver a companheira rebolando em cima do palco, enquanto os homens embaixo aplaudiam e babavam.

Indignado com a repentina perda da sua ingênua, que vinha apresentando uma carreira promissora na Companhia, Seu Brandini não deixa de ser ríspido: “– E onde foi que você encontrou a Dôra? Em algum convento?” (p. 284). Tentando acalmar as coisas, que já estavam saindo do controle entre os homens, Dôra intervém, mentindo: “Não adianta essa briga toda por minha causa. Fico muito vaidosa, mas desde antes eu já estava resolvida. Não vou mais trabalhar em teatro, Carleto.” (p. 284). Antes de questionar o obstáculo colocado pelo companheiro, a narradora, numa demonstração de servilismo, argumentará que não gostava de estar no palco, sentindo-se encabulada toda vez que entrava em cena. O que ela

coloca entre parênteses, em seguida, nós já sabíamos, e resume sua situação de subserviência em relação ao Comandante:

(Isso que eu dizia não era bem a verdade, não era. Acho, ao contrário, que já levava muito gosto naquela vida na Companhia, a luz e os aplausos e os homens assobiando, e o dia trocado pela noite, e a gente hoje aqui amanhã além. Era uma aventura que não parava e eu sempre tinha sonhado com aventuras.

Mas só se eu fosse uma louca e tentasse botar na balança – num prato o Comandante, no outro a Companhia. Corresse tudo por água abaixo, carreira de artista e luz de palco, que é que me valia nada disso em comparação com ele? E nem me parecia sacrifício, era só a escolha entre o maior e o menor, com perdão do Carleto...) (QUEIROZ, 1975, p. 165.)

Estrela, ainda que sofrendo menos do que Seu Brandini, alerta que Doralina, com aquela atitude, mostrava estar “de cabeça completamente virada por esse camarada aí.” (QUEIROZ, 1975, p. 165). Encerrada a discussão, os dois casais não deixam de se entender, continuando a narradora e o Comandante a viver na casa dos amigos, embora iniciem as buscas por um lugar só deles, principalmente agora que o homem conseguira um emprego como instrutor de tiro ao alvo e começara a vender outros produtos de contrabando, como tecidos, perfumes e bebidas, artigos de difícil aquisição após as restrições impostas pela Guerra.

Dentre os momentos vividos junto ao Comandante, a narradora conta como fora sua experiência no primeiro carnaval que festejou na vida. Curtindo alguns dias da festa, vai se misturar à multidão nos blocos que percorriam o Centro do Rio de Janeiro. Um Comandante bêbado e armado será a razão das diversões da narradora, que incitava-o contra foliões mais atrevidos, numa atitude arriscada. A passagem em que é narrada a presença do grupo em meio à multidão é digna de destaque por introduzir uma nova composição cênica à ficção de Rachel de Queiroz. Vejamo-la:

Aí fomos arrastados por um grande bloco que invadiu tudo, com tal bolo de gente acompanhando que mal se via o pessoal fantasiado cantando dentro da corda; tomaram a rua e a praça e nos empurraram para a calçada do Café Amarelinho. Saímos bem em cima do balcão que vendia chope na calçada e já se sabe, Seu Brandini resolveu imediatamente tomar uns chopos e nós todos aderimos; e o Comandante que já tinha chegado com a sua dose – tomada na rua, antes de vir para casa (esse dia ele tinha faltado ao almoço, sei lá por onde andou), o que sei é que começou a falar mais alto e a me fazer festinhas, muito alegre, “puxando fogo”, como dizia Antônio Amador quando Senhora ralhava com ele porque tinha chegado bêbado da rua:

– Não estou bebo não senhora, sem desmentir a palavra da senhora eu estou só puxando um foguinho.

A multidão se abriu e o bloco avançou cantando para o lado dos Arcos. Veio logo outro bloco e nós ainda no chope e passou-se mais de meia hora até afinal sairmos dali, na direção da avenida, a dois de frente o Comandante e eu de braços, abrindo caminho, Estrela e Seu Brandini na nossa esteira. (QUEIROZ, 1975, p. 171-172.)

Como uma personagem amadiana a brincar o carnaval nas ruas de Salvador, em meio à multidão e a consumir altas doses de bebida, a narradora compõe uma cena a que o leitor de Rachel de Queiroz não estava acostumado. Até então autora de romances de poucos personagens, cujos dramas e ambientações restringiam-se à privacidade do lar, ao encarceramento na prisão, a um colégio de freiras ortodoxas e, quando muito, no caso de **O quinze**, à estrada vazia de vida e aos campos de concentração de seres esgotados, **Dôra, Doralina**, numa passagem como essa, surpreende por colocar a protagonista numa aglomeração em pleno movimento, animada e em algazarra pelas ruas da Zona Central do Rio de Janeiro. É possível, inclusive, que até a narradora se visse surpresa consigo mesma naquela circunstância, porque não é outra senão a lembrança de Senhora que lhe acomete o pensamento, no resgate de uma recriminação feita pela mãe, anos antes, ao perceber o empregado Antônio Amador bêbado.

Deixando-se levar pela multidão, a narradora registra alguns pontos boêmios da cidade, como o Bar Amarelinho da Cinelândia, fundado em 1921, que no romance é chamado de “Café Amarelinho”, e os Arcos da Lapa, um aqueduto cuja construção remete ao período colonial. Tais referências servem de especificações do espaço-tempo, em tudo útil à instauração do efeito do real. Retomando um recorte histórico e certos lugares que podem ser atestados fora do texto, o romance realista, e estamos falando de realismo como modo de representação literária, tende a apresentar semelhanças “entre duas realidades heterogêneas: o mundo linguístico do texto e o universo do extratexto” (REUTER, 2004, p. 50), aqui representado por alguns cartões-postais da cidade.

A felicidade da narradora, no entanto, vai dar lugar a uma experiência de violência física sofrida nos últimos dias de festa. Na noite da terça-feira, em mais uma reunião carnavalesca, Doralina será chamada por um conhecido do Seu Brandini para dançar. O Comandante, que tinha se afastado em busca de bebida, terá um acesso de ciúmes ao ver sua mulher com o outro, executando uns passos de maxixe. Portando-se com modos brutos e de cara feia durante o resto da noite, será pela manhã, quando finalmente chegam em casa, que o homem vai dar a mais

marcante mostra de truculência. Após arrancar o vestido da narradora, o Comandante desfere um forte tapa no rosto da mulher, deixando-lhe a marca dos seus dedos. E adverte: “– Isto é pra você se lembrar de nunca mais na vida sair dançando com outro homem. A sorte de vocês foi eu estar desarmado – não deixarem entrar revólver naquela espelunca!” (QUEIROZ, 1975, p. 175.)

Ao lado de demonstrações de violência e de controle sobre a mulher, a narradora faz questão de registrar momentos de delicadeza e de atenção do Comandante, como da vez em que lhe trouxe uma rosa, deu-lhe um beijo no rosto e, sorrindo, repetiu-lhe as palavras ditas pelo seu pai: “– Doralina, minha flor.” (QUEIROZ, 1975, p. 181). Sabendo da relação afetuosa da narradora com aquele nome, o Comandante passará a chamá-la assim, nas horas de maior intimidade. A vida levada a dois, agora, tinha por morada uma casa situada no bairro de Santa Teresa, após muitas buscas infundadas. Na garagem, um carro usado no transporte das mercadorias contrabandeadas, atividade que dava aos personagens a possibilidade de consumir produtos importados como azeite e vinho portugueses, extremamente raros durante a Guerra.

Essa tranquilidade, contudo, é interrompida por um telegrama recebido numa manhã. A notícia da correspondência dizia respeito à morte de Senhora. Por mais que sua relação com a mãe fosse problemática e distante, tão graves as feridas que as separavam, Doralina não tem meios de se portar com indiferença diante daquela perda: “Caí sentada na cama com a cabeça rodando. Senhora, Senhora morta, com os seus olhos garços, com os seus braços brancos, suas pisadas fortes, aquela voz que só falava alto, o seu bonito rosto, os bonitos cabelos.” (QUEIROZ, 1975, p. 185). O choro, no entanto, vai demorar a chegar, e, quando chega, vem misturado às antigas lembranças:

E o meu choro alto parecia que emendava com aquele meu outro pranto desesperado, lá, naquela noite, eu de pijama sentada nos tijolos, na claridade da lua, e Delmiro me olhando, segurando o jumentinho pelo cabresto. Chorei tudo que não tinha chorado por esses meses e anos, chorei como se uma pedra me rasgasse por dentro e me sufocasse e afinal me rebentasse pela garganta e pela boca, em soluços em que cada um era uma dor. (QUEIROZ, 1975, p. 190.)

No trecho, reconhecemos um recuo da memória, a evocação de momentos anteriores pela atual situação da personagem àquela altura da história. A analepse ou retrospectiva derivada do choro pela morte de Senhora vai levar à narradora à

sua lembrança mais triste e decepcionante, exatamente quando a vimos chorar compulsivamente pela última vez. De acordo com Benedito Nunes, a ligação entre os tempos observada diz respeito a um recurso comum nas narrativas literárias modernas, que intercala “sequências retrospectivas ou prospectivas às sequências correspondentes ao momento narrado, sem quebra da continuidade do discurso” (NUNES, 1995, p. 32), o que sem dúvida favorece as conexões entre diferentes momentos da vida e a unidade biográfica.

As dificuldades de transporte vão impedi-la de viajar até a fazenda para saber como estavam as coisas sem Senhora. Em carta, Xavinha dá conta de que Antônio Amador tomara a frente dos negócios, cuidando dos animais, da plantação e do comércio. Recomendando que deixassem tudo como estava, mantendo a casa como de costume, Doralina vai amiudar sua correspondência com a Soledade, também enviando dinheiro para consertos e arranjando, por intermédio do Comandante, vacinas para os animais doentes.

Uma segunda morte, agora a de Delmiro, vai anteceder a tão adiada ida de Doralina à sua terra. Figura exótica e, por essa razão, famosa entre os moradores de Aroeiras, o solitário terá a notícia do seu falecimento impressa na matéria de um jornal de Fortaleza. Assim como o Zé Alexandre da crônica de 1946, também o ex-jagunço será descoberto morto pelo sinal do voo de urubus sobre o cercado da sua cabana. Cada vez mais arredio, Delmiro nem mesmo a Amador aparecia, que lhe deixava no cercado o fumo e a rapadura do costume.

Agora, eliminadas as testemunhas do seu doloroso segredo, é como se o terreno estivesse propício ao regresso de Dôra, sem mais as presenças que denunciavam um passado que se queria esquecido. Para a narradora, os segredos que o homem tinha, “fossem quais fossem, estavam agora a seguro, pelo céu e pela terra, com os urubus e os bichos do chão. Xavinha tinha feito a conta – um ano e dois meses, entre um e outro. Agora eu já podia ir à Soledade.” (QUEIROZ, 1975, p. 205.)

As passagens aéreas para a viagem, únicas possíveis, uma vez que por terra ou por mar continuava sendo impossível viajar, o Comandante vai obter graças à ajuda de um amigo seu. Indo os dois até Fortaleza, somente Doralina seguiria em direção à fazenda. O Comandante achava melhor ficar na cidade, enquanto esperava a mulher resolver as pendências. Seu receio era se deparar com um passado de Doralina que não lhe dizia respeito, resquícios do seu primeiro

casamento com Laurindo: “Não senhora! Eu fico em Fortaleza e só se houver alguma complicação você me chama e eu vou.” (QUEIROZ, 1975, p. 214). Concordando com a proposta do companheiro, Doralina ainda passará uma semana com ele em Fortaleza, até finalmente deixá-lo na pensão de D. Loura e pegar o trem que a levaria a Aroeiras. No caminho percorrido, muitas lembranças assomam a narradora, sendo a ambientação responsável por estimular e desenterrar velhas recordações. A narração da viagem pela estrada que dará na fazenda, por exemplo, ilustra um caso de relação temporal de frequência entre a narrativa e a diegese:

Aquela estrada, se eu dissesse que a percorri mil vezes, creio que não mentia – seria pouco, talvez. Desde pequena, pequeninha, andei por ela, a cavalo, de cabriolé, de charrete, na lua da sela de meu pai, depois na de Antônio Amador. No colo de Senhora, contavam, quando tinha quarenta anos de nascida, ela a cavalo na sela de silhão, vestida na sua grande amazona de linho cru, que eu ainda conheci; eu tossindo, morrendo de coqueluche que me apanhou recém-nascida.

Por aquela estrada andei menina de colégio, no meu cavalinho rosilho por nome Chuvisco, montada como homem no selim inglês de meu pai, o que Senhora queria proibir mas eu não lhe obedecia; a saia larga pregueada do uniforme das freiras me compunha completamente; mas eu sonhava usar culote e perneiras como moça de cinema e só fui ter isso mais tarde, quando praticamente me governava e Senhora não tinha jeito de me impedir.

No carro novo de Dr. Fenelon cortei por ela vestida de noiva; na ida, junto ao próprio Dr. Fenelon que era o meu padrinho, na volta de buquê na mão e riso nos olhos, ao lado de Laurindo, meu marido, ele de terno branco de linha HJ, um cravo rajado na lapela.

Por ela passei viúva, vestida de preto; por ela passei viúva ainda, mas sem o vestido preto, no meu costume azul-marinho, dez dias depois de enterrarem Laurindo, desafiando a língua do povo e as ordens de Senhora. Pensando em nunca mais voltar lá.

Olhando assim e descontando as cercas novas, a estrada não parecia ter mudado coisa alguma. O juremal bravo de um lado e outro, as casas de morador como ninhos de maria-de-barro, com seus roçados no quintal e as latas de tinhorão nas janelas. (QUEIROZ, 1975, p. 372-373.)

Tomando por base o que teorizou Genette (2017) a respeito da frequência narrativa, observamos que, na passagem acima, a narradora contou uma só vez o que lhe aconteceu várias vezes. Mas não estamos, como se poderia pensar, diante de uma simples narrativa iterativa, na qual uma única emissão narrativa assumiria, “ao mesmo tempo, muitas ocorrências do mesmo acontecimento.” (GENETTE, 2017, p. 184-185). Antes, nos vemos lendo um segmento iterativo, de função evocativa, inserido e subordinado a uma cena singulativa, ou seja, o trecho começa por uma sequência singular, a viagem de retorno à fazenda, e passa ao registro das tantas

outras vezes que a protagonista percorreu aquela estrada, em episódios ordinários ou importantes da sua vida.

Ainda, observamos no excerto um interessante jogo com o tempo. As reminiscências suscitadas pela estrada que leva à Soledade implicam o registro de circunstâncias anacrônicas em analepse. O alcance dessas anacronias, que diz respeito à distância temporal entre o presente da narrativa e o acontecimento resgatado, varia bastante nesse caso, indo da mais tenra infância à despedida da narradora já adulta e viúva. São, em verdade, o que poderíamos chamar de anacronias voluntárias da lembrança, evidentemente ligadas a um trabalho da memória.

Servindo-nos ainda da classificação estabelecida por Genette (2017), discernimos a passagem como um caso de analepses a princípio externas nos primeiros parágrafos, quando sua amplitude alcança episódios anteriores ao ponto de partida temporal da “narrativa primeira”, e em seguida internas, ou seja, posteriores aos quatorze anos da protagonista. Segundo Genette, e isso fica evidente no trecho, “tais analepses em retrospectão raramente atingem dimensões textuais muito vastas: consistem antes em alusões da narrativa a seu próprio passado” (2017, p. 115.)

Chegando à Soledade, a narradora vai reencontrar algumas presenças que deixara ao partir. Além de Antônio Amador, que foi buscá-la na estação, trará contato com Xavinha e Maria Milagre, a negra velha da casa, todas muito velhas e debilitadas. Para Lincoln Nery¹³⁶ (1975), em artigo do **Jornal do Commercio**, Rachel teria uma capacidade antiga de criar personagens inesquecíveis, sentida desde **O quinze**. Helena Ferraz¹³⁷, de **O Globo**, escreverá sobre as personagens menores, cuja presença na narrativa remete a seres da nossa própria vivência. “Quem, na sua infância, não curtiu a dedicação de uma Xavinha ou de uma Maria Milagre?” (FERRAZ, 1975, n. p.) é a pergunta que a articulista nos faz. Indo mais além e estendendo a lista de presenças menos expressivas, José Louzeiro, ao escrever para **A tribuna**, periódico de Vitória-ES, julga que “os pássaros, as frutas penduradas nas árvores, a marreca viuvinha que Laurindo matou, enchem de vida a fazenda Soledade.” (1975, n. p.)

¹³⁶ NERY, Lincoln. “Rachel!”, de Lincoln Nery. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 15 mai. 1975.

¹³⁷ FERRAZ, Helena. “Dôra, Doralina”. **O Globo**, Rio de Janeiro, 13 mai. 1975. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

Sobre as demais personagens, as de maior relevo na história, Ferraz (1975) escreve que são apresentadas por completo, coerentes e sem lacunas na sua construção psicológica. Tirando de sobre si a responsabilidade do título de crítica literária, é como leitora comum que a jornalista afirma que a principal qualidade de Rachel de Queiroz é a de dar vida aos personagens, fazendo-os gente de carne, osso e alma.

Desde Senhora, aquela antipatia em figura de gente, mas eficiente até à raiz dos cabelos louros e o Comandante – que tipão de homem! – de encher os olhos e o coração das mulheres, com suas delicadezas de noivo antigo e, de repente, tremendos gestos de brutalidade. Para não falar na própria Dôra, contando, sincera e espontânea, a sua vida de mocinha no Interior dos anos 40, com uma incrível capacidade de dedicar-se e, ao mesmo tempo, de adaptar-se às mais esdrúxulas circunstâncias. (FERRAZ, 1975, n. p.)

Carlyle Martins, em seu artigo, opta por realizar um verdadeiro inventário das personagens que passam pelo livro, desde as principais e mais influentes na vida da protagonista, até aquelas que encontramos esporadicamente nas páginas da história:

Não se pode obscurecer a movimentação desse romance admirável, em que surgem figuras que supomos haver encontrado, nos caminhos da terra, tais como: Senhora, genitora da heroína da narrativa, autoritária e prepotente, dona de uma propriedade rural; Raimundo Delmiro, com as suas esquisitices e obscuridades, de origem incerta e que teve morte cruelíssima, achado que foi, com o corpo decepado por aves de rapina; Laurindo, assassinado de modo misterioso; Antônio Amador, vigia da fazenda descrita no livro; o Comandante, que amou Doralina, tendo uma existência transbordante de ascensões e declínios; diversos vultos da Companhia Teatral de Seu Brandini, onde Dôra teve atuação decisiva, não se podendo esquecer Estrela, Carleto e Dona Pepa, bem com figuras eventuais, quer do “Livro de Senhora”, quer do “Livro da Companhia”, quer finalmente do “Livro do Comandante”, e alguns que viviam na fazenda, ali desempenhando atividades, como Xavinha, Maria Milagre e outros. (MARTINS, 1975, n. p.)

No retorno de Doralina, será Xavinha quem vai atualizá-la a respeito da heranças e de todos os papéis e bens deixados por Senhora. Em gavetas guardadas por segredo, estavam as joias e o dinheiro, em outras, documentos como a certidão de óbito e as escrituras da terra. Nas notas do advogado, um detalhado inventário do terreno e das construções da fazenda, além de uma lista com os ouros da finada e os móveis da casa. Um caderno escolar, no entanto, vai chamar sua atenção em meio àqueles documentos. Folheando, descobrirá ali uma espécie de

diário em que Senhora anotou grande parte do tempo do casamento da filha com Laurindo, registrando a gravidez, o aborto, as brigas e outros sucessos envolvendo o casal. Ao ler o material, a narradora percebe de imediato que se tratava de notas a seu respeito, mas não alcançava o sentido daquilo: “Li, reli – continuei não entendendo. Até hoje não entendo e ainda tenho o maldito caderno debaixo da mão.” (QUEIROZ, 1975, p. 225.)

Passados quatro dias na fazenda, Doralina volta a Fortaleza, onde encontra um Comandante já inquieto com a sua demora. Retornam ao Rio de Janeiro e, pouco tempo depois, vão passar uma temporada num apartamento de luxo em Copacabana. Sucede que um amigo do Comandante, dono do imóvel, precisava viajar para se esconder por um tempo, envolvido que estava em contrabando de automóveis. Receoso de deixar o apartamento sem ninguém, recheado de objetos de valor, Dr. Valdevino vai pedir ao casal que fique ali morando durante sua ausência. Esse período de “férias” na Zona Sul do Rio de Janeiro, que durou uns quatro meses, será o derradeiro registro dos momentos de felicidade compartilhados pela narradora: “Mal se saltava da cama, eu vestia o maiô, ele metia o calção, e era nesses trajos que ele saía para comprar o pão, o jornal, o leite e a carne. Eu arranjava um café rápido e tocávamos para a praia até a hora do almoço.” (QUEIROZ, 1975, p. 233), ela relembra.

O capítulo seguinte, no entanto, atinge o leitor com uma surpresa. Saindo de uma fase de grande alegria, vamos encontrar a narradora voltando para a fazenda, mas agora sozinha e de vez: “O círculo se fechou, a cobra mordeu o rabo: eu acabei voltando para a Soledade” (QUEIROZ, 1975, p. 236), é como ela inicia o texto. Aos poucos, entre a descrição de uma fazenda em franca degradação, assim como os seus moradores: Xavinha na rede, sem aquela serventia de vigia e de zeladora; Antônio Amador já muito velho e cada vez mais apegado à bebida; “as galinhas fazendo ninho pelas salas, os pombos morando na queijaria” (p. 236), em meio a tudo isso, Doralina nos conta o que acontecera ao Comandante, que não estava mais ao seu lado. Num desenvolvimento narrativo construído a partir de analepses e prolepses, a narradora nos fala do luto, da sua nova viuvez e do estado de solidão em que se encontrava.

Por uma questão de organização do recenseamento, avançamos algumas páginas para contar que a doença que levou o Comandante à morte começou como uma espécie de gripe: corpo mole, dor de cabeça e no corpo, falta de apetite. A

febre veio um pouco depois, mas já muito intensa: “quando me cheguei à luz para ler a coluna da febre senti a vista turva, nem sei como não tive um passamento – o mercúrio estava a 40 graus.” (QUEIROZ, 1975, p. 244). Com a ajuda de um amigo, consegue que um médico vá visitar o doente. Os sintomas comuns a todas as infecções impediam um diagnóstico preciso, mas o profissional retirou-lhe sangue para exame. Passados alguns dias com a febre sempre muito alta, o médico desconfia que se tratava de um caso de tifo, precisando, conforme o protocolo, remover o Comandante para um hospital de isolamento. Este, no entanto, nega-se a sair de casa, preferindo ser tratado ali mesmo, pela mulher.

Conseguindo dobrar o médico, que era obrigado por lei a notificar a Saúde Pública em casos de suspeita de tifo, Doralina fica responsável por dar os medicamentos e controlar a febre com compressas úmidas. No quarto dia de sintomas, parecendo ter uma melhora, o Comandante vai chamá-la para perto de si, pedindo que tire a roupa e vá para a cama com ele. Relutante por reconhecê-lo ainda muito doente e febril, com a pele ardendo, a narradora aceita a proposta e se deita com o companheiro. Uma passagem como essa, de amor carnal, até então rara na literatura de Rachel de Queiroz, mas já ensaiada em **As três Marias**, aponta para um progresso de expressão sexual do universo feminino, que é o das suas narradoras:

Fiz tudo que ele queria – só eu, como ele disse. E quando acabou, ele ficou muito tempo descaído, olhos fechados, respirando fundo, como se saísse debaixo d’água. Não me mexi, continuei a rodeá-lo com os braços até que lhe acalmasse o fôlego. Então enxuguei o suor que de novo o banhava, vesti-lhe o pijama, cobri-o com o cobertor. Só aí me vesti e fui para dentro, chorar escondido. (QUEIROZ, 1975, p. 250.)

Dois dias depois, as dores fortes no abdômen vão preocupar ainda mais o médico, que acredita se tratar de um caso grave de perfuração intestinal. Aos olhos da narradora, o Comandante parecia cada vez mais mole, perdido, como um morto quente de febre. No momento de dar um dos remédios, o companheiro expirará finalmente em seus braços: “Me agarrei com ele, enxuguei-lhe o suor da testa e da face, esfreguei-lhe os pulsos, fitei-o de perto – e só então compreendi que já estava morto.” (QUEIROZ, 1975, p. 251). Sentindo-se sozinha e deslocada numa cidade que lhe parecia estrangeira, Doralina decide-se por ir embora, para a sua fazenda, única coisa genuinamente sua que lhe restara:

Mas era meu. Neste mundo todo, do Pará ao Rio de Janeiro, era o único lugar meu. Minha a casa, com a cal das paredes escuras pelo lodo do último inverno, meu o curral de cercas pedindo reparo, meu o gado reduzido a semente, e a semente da criação.” (QUEIROZ, 1975, p. 237.)

Um seguro de vida deixando pelo Comandante viabilizará o pagamento das contas e de algumas despesas da viagem. A passagem, mais uma vez, será de avião, conseguida como cortesia por um amigo do casal. Seu Brandini colocará anúncio no jornal dos móveis da casa alugada; os utensílios domésticos menores serão enviados de caminhão ao Ceará. Os Brandini, a princípio, não entendiam a decisão de deixar o Rio e voltar à fazenda. Para a narradora, no entanto, estava muito claro que nas suas terras viveria “uma espécie de solidão povoada, uma solidão que eu conhecia, solidão antiga que eu trazia no sangue.” (QUEIROZ, 1975, p. 238). Talvez essa resolução tivesse, também, um pouco da vontade do Comandante, que lhe perguntou, quando doente, se ela voltaria para Soledade após a sua morte: “O Comandante tinha entendido – e isso era o milagre dele, me entendia sempre, adivinhava o que eu ainda ia fazer, como se para ele estivesse escrito num livro.” (p. 238.)

O luto, pela primeira vez, será vestido com convicção. Se, quando da morte de Laurindo, os trajes foram mantidos com má vontade por cerca de dez dias, até a partida da narradora, agora veremos o preto tornar-se imperativo: “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, 1975, p. 240). Nessa posição, assemelha-se à mãe, com o vestido acobertando-lhe o direito de viver sozinha e de não ser incomodada por ninguém, mandando e desmandando no que era seu. Chegava para tomar conta das suas terras, que iam muito mal, decadente de pessoal, de criação e de plantação. O estado da fazenda Soledade não difere da situação emocional da narradora, necessitadas ambas de um restauro mútuo. Ciente do seu papel de substituta da mãe, Doralina faz um balanço do seu retorno:

Rei morto, rei posto. Morreu a Sinhá Dona e chegou – não quero dizer a Sinhá Nova, porque aí, 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. (QUEIROZ, 1975, p. 239.)

Uma vez instalada na fazenda, o grande trabalho que a propriedade demandava será a sua sorte e salvação. No que ia dando ordens, botando os homens no serviço, exigindo-lhes o cumprimento dos horários, repetia os comandos de Senhora e mais se via ocupando seu lugar. O dinheiro que trouxera do Rio de Janeiro gastava-se na troca das vacas velhas por novilhas, no conserto das cercas e da parede do açude e no replante do algodão. A todo instante, procurava se lembrar de como a mãe geria tudo aquilo, porque, por mais que tentasse fazer diferente, era a lei de Senhora que continuava governando, “e tudo se repetia como no tempo dela.” (QUEIROZ, 1975, p. 243).

Na lida diária, também o coração ia endurecendo, protegido pela couraça do vestido preto, e somente à noite afrouxava e permitia-lhe o sonho e a recordação. O último capítulo do livro, que ocupa menos de uma página, é símbolo da renovação da vida na fazenda e do sentimento de liberdade que norteia as ações de todo o romance. Nele, vamos encontrar Zé Amador, filho de Antônio Amador, como vaqueiro da Soledade, tangendo no sol do meio-dia uma vaca vermelha com o seu bezerrinho. Seu pai, dirigindo-se ao alpendre, chamará a dona da fazenda para ir com ele até o curral. Queria lhe mostrar a vaca e sua cria, no que explica:

– Foi esconder a bezerra na capoeira velha do finado Delmiro. É 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? (QUEIROZ, 1975, p. 252.)

Ora, ao menos duas compreensões alcançamos a partir dessa fala de Antônio Amador e do parágrafo que a segue. A primeira, e talvez a mais evidente, é a de que o problema do nome, de grande influência na diegese, se repete ainda aqui. Que nome dar ao animal recém-nascido? A sugestão, pela própria linhagem, é o de Garapu, exatamente por se tratar de uma neta da vaca que fora de Dôra, vendida para sua mãe a fim de cobrir as contas médicas geradas quando do aborto do único filho. A novilha que nasceu e o nome que se repete são indicadores da renovação do mundo que a narradora fez questão de defender nas primeiras páginas do romance. Não por acaso, o término do livro, que é também o limite temporal da narrativa, parece dizer respeito ao presente de quem narra. Como uma espécie de encontro final, o andamento da história foi progressivamente diminuindo a distância que a separa do momento da narração. Essa isotopia temporal, em se

tratando de um romance autodiegético, é esperada desde as primeiras páginas do livro, “em que o narrador é apresentado de chofre como personagem da história, e a convergência final é quase de regra.” (GENETTE, 2017, p. 298.)

A segunda compreensão baseia-se na informação presente na frase que encerra o romance: “E nós saímos no sol quente para ver a Garapu nova que mugia zangada sem querer passar pela porteira aberta.” (QUEIROZ, 1975, p. 252). A resistência do animal em atravessar a porteira e entrar no curral, onde ficaria preso, encerra uma questão que o recenseamento do romance, acreditamos, deve ter sido capaz de sugerir: a da liberdade. Em nossa leitura, o comportamento da bezerra é alegórico da personalidade da narradora, que pagou um alto preço pela sua independência, e que mais tarde, quando se viu livre, pôde decidir pela sujeição.

A questão da liberdade, assunto central nos estudos dedicados ao romance, tem início já no “Livro de Senhora”, quando a ausência do pai e o autoritarismo da mãe tolham a narradora, que se sentia reprimida dentro de sua própria casa. Sem que o casamento representasse grande mudança nesse sentido, vai ser a morte de Laurindo, na verdade, o que possibilitará uma emancipação há muito esperada. A autorealização de Doralina, podemos dizer, começa na viuvez, que lhe oferece a possibilidade de uma nova vida, quando abandona a fazenda Soledade, cujo próprio nome remete à solidão, e vai viver na capital. Ali, em contato com o grupo de teatro, viverá as experiências sonhadas na adolescência, livre do olhar recriminador da mãe, que nem por isso deixa de lhe assombrar os pensamentos.

O “Livro da Companhia”, que comporta a narração da fase da vida da protagonista longe da fazenda, quando viajou pelo Brasil ao lado dos companheiros de palco e mais à frente conhece o Comandante, traz numa das suas páginas uma espécie de narrativa múltipla, segundo classificação de Bourneuf e Ouellet (1976). Como uma digressão ilustrativa, a narradora relembra algumas histórias que a freira responsável pela disciplina de Lições de Coisas contava às alunas. Eram casos horríveis, ocorridos em todas as partes do mundo. Um deles, no entanto, é figurativo da situação de vida de Doralina, que assim o conta e o relaciona ao seu sofrimento:

Mas para mim o pior era o caso da raposa, numa serra da Espanha, que caiu presa numa armadilha de ferro; como não conseguia se libertar, roeu a junta do osso, rasgou a pele e a carne até apartar, e por fim saiu livre – aleijada mas livre, deixando o pé na armadilha; e no outro dia o caçador só encontrou aquela pata sangrenta, presa nos dentes de aço.

Pois agora eu me considerava assim como a raposa: se deixei minha carne sangrando na Soledade, também me livre. Queria não pensar em nada, nada daquilo passado, nunca mais. Doía ainda, como doía de noite! eu chegava quase a meter os pés da cama e sair gritando – doía, mas tinha que sarar. E ia sarando aos bocadinhos, às vezes eu já passava um dia inteiro sem me lembrar de nada. (QUEIROZ, 1975, p. 78-79.)

No processo de convalescença, que nesse caso é psicológica e não física, foi de grande ajuda a vida incerta ao lado de Seu Brandini e de Estrela. Enquanto a importância da Companhia Brandini Filho está relacionada a uma evasão geográfica e à realização profissional da narradora, que não mais dependia financeiramente de ninguém – embora todos os seus bens se mantivessem sob domínio da mãe –, o Comandante, por sua vez, proporcionará a ela o amadurecimento amoroso e sexual não alcançado no primeiro casamento. Depois de vinte e seis anos sob a tutela de Senhora, Dôra se sentirá útil no seu trabalho de atriz, envolvida numa aventura sem barreiras, de cidade em cidade, entre pessoas excêntricas e de caráter duvidoso. Um mundo, enfim, diverso do que experienciara na fazenda, em que rigorosos padrões religiosos e éticos eram seguidos e cobrados à risca pela mãe.

Analisando os perfis femininos das protagonistas de Rachel de Queiroz, Maria de Lourdes Dias Leite Barbosa (1999) registra que, no que diz respeito à sua trajetória pessoal, Doralina se submete a uma prisão voluntária. Já muito amadurecida pelo tempo junto à companhia, vivendo experiências as mais diversas, a narradora conhecerá o homem que vai completar a sua existência. Se, por muitos anos, fora subjugada contra sua vontade, quer pela mãe, quer pelo marido, pela primeira vez, vendo-se liberta daquelas amarras, deixar-se-á dominar de forma consentida, por seu amor e vontade. Como em nenhuma outra personagem de Rachel de Queiroz até então, Doralina encarnará o papel de mulher fraca, subserviente e dependente que vive em função do homem, mas tudo isso de acordo com a sua vontade.

Quando no Rio de Janeiro, lemos o relato de uma narradora que desempenhava com grande satisfação o papel de mulher submissa e obediente, às vezes alvo de agressões psicológicas e físicas. Sempre em casa, cuidando dos afazeres domésticos, Dôra se mostra dependente, principalmente agora que abandonou a carreira de atriz por ordem do Comandante. Como que buscando uma resposta para tamanha subordinação, Barbosa acredita que tal comportamento pode ser explicado “por ter sido ele o responsável pela liberação de sua sexualidade,

antes reprimida.” (1999, p. 63). De fato, estamos diante de uma mulher amorosamente realizada no “Livro do Comandante”. A narração da cena de sexo com o companheiro doente, fraco e febril, embora moderada e breve, é simbólica enquanto expressão da entrega feminina.

Páginas atrás, a partir da crítica de Cora Rónai Vieira, comentamos o comedimento de Dôra ao narrar passagens decisivas da sua história, deixando tudo meio entrevisto em poucas palavras e frases curtas. Foi de forma deliberada que mandara matar Laurindo? Teria Senhora consciência de que sua filha descobrira a traição, e por isso abandonou a fazenda? São algumas perguntas que afligem a heroína e que atingem igualmente o leitor, que não tem como saber mais do que ela, autora do relato. Mas, superando tantas suspeitas e sugestões, “existem as certezas, o preto no branco: acima de tudo, o seu imenso amor pelo Comandante, a dor de sua morte.” (VIEIRA, 1975, n. p.), do que é exemplo a passagem abaixo:

Ai, eu fazia um deus daquele homem, podia estar muito errada, mas não sei. Afinal amor é isso mesmo, a gente pegar um homem ou uma mulher igual aos outros, e botar naquela criatura tudo o que o nosso coração queria. Claro que ele ou ela podem não valer tanta cegueira mas amor quer se enganar. Amor de mãe também não é assim? O filho pode ser feio ou mau caráter e ela acha lindo, um anjo. Meu filhinho do meu coração, nascido das minhas entranhas. Pois amor também é assim, é meu, é único, dono do meu corpo, das minhas entranhas, mais até que um filho, e então? Sim, pra mim ele era um deus, chegou deus, viveu deus, morreu deus, e depois que ele partiu para mim foi o fim do mundo. (QUEIROZ, 1975, p. 213.)

Talvez não reconhecendo nessa última Dôra, a do “Livro do Comandante”, a personagem tantas vezes audaciosa das partes anteriores, Paulo Rónai, em sua crítica, chega a uma excelente conclusão: a de que não estamos, como se poderia pensar, diante de uma mulher que apresenta personalidade distinta em cada um dos episódios, mas sim de alguém cuja reação está intimamente atrelada aos estímulos do ambiente e daqueles que o preenchem:

Na fazenda materna, sob o efeito da falta de carinho, torna-se ensimesmada, enregelada, sonsa. Admitida à companhia mambembe de atores, rebrota, descontrai-se, perde as inibições. Depois do encontro com o homem da sua vida, desabrocha, entrega-se gostosamente à paixão, incendeia-se; com a morte do amado, vira cinza ela própria. (RÓNAI, 1975, n. p.)

Em **Dôra, Doralina**, decerto de forma mais evidente do que em qualquer outro livro da escritora, a passagem de lugares na história (a fazenda no interior do Ceará, a capital Fortaleza, as viagens por outras cidades do Nordeste e de Minas Gerais e finalmente o Rio de Janeiro) é de grande importância tanto no que diz respeito ao movimento quanto à unidade do romance. Provando o quanto o espaço ficcional está irmanado aos demais elementos narrativos, e as mudanças de postura da protagonista são exemplos disso, na trajetória de Dôra vemos os planos espaciais corresponderem a planos psicológicos, o que aponta para um bem-sucedido imbricamento entre as partes. Diante disso, parece-nos aplicável a este livro o que escreveram Bourneuf e Ouellet a respeito da perfeita coerência de **Madame Bovary**: o espaço é organizado com o mesmo rigor que os outros elementos, age sobre eles, reforça-lhes o efeito e, no fim de contas, exprime as intenções do autor. “As mudanças de lugares, nessa obra, marcam pontos de viragem da intriga e, por consequência, da composição e da curva dramática da narrativa.” (BOURNEUF e OUELLET, 1976, p. 138.)

Distinguindo¹³⁸, conforme propõe Yves Reuter (2014), os níveis de análise a que submetemos um texto narrativo – sejam a ficção, a narração e a produção de texto – devemos registrar, como a nossa apresentação da recepção crítica de obras anteriores de Rachel de Queiroz já serviu de amostra, que mais uma vez os principais elogios da crítica incidiram sobre o que o teórico francês classifica como “a produção de texto”. Em **Dôra, Doralina**, continuou a atrair a atenção e a ser posto em destaque na avaliação “as escolhas lexicais, sintáticas, retóricas, estilísticas, por meio das quais a ficção e a narração se realizam.” (p. 22). Nesse sentido, o romance confirmou o nome da escritora como grande estilista e artista da língua portuguesa.

No nosso *corpus* de análise reunido, é sensível a coleção de passagens que tratam da linguagem que dá forma ao romance. A maior parte dos elogios que lhe dedicaram os críticos diz respeito à já conhecida capacidade da escritora de manipular literariamente os recursos da língua portuguesa. Seu estilo, consagrado tanto no romance quanto na crônica, será enaltecido como nunca. Haroldo Bruno, estudioso da literatura brasileira, com trabalhos dedicados à obra de Rachel, será o primeiro a tratar dessa questão de forma mais profunda, em artigo publicado no

¹³⁸ Tal distinção, embora necessária, não deixa de apresentar-se um tanto arbitrária ao estudioso, pois tais níveis não se desenvolvem nem se deixam ver isoladamente, antes “se interpenetram na realidade do texto e nas palavras que o concretizam.” (REUTER, 2014, p. 21.)

jornal **O Globo** de 30 de março de 1975. Para Bruno, o vocabulário, a sintaxe e o insubstituível ritmo da frase, este último um evidente sinal do estilo próprio, “repousam na poderosa sugestão que a autora retira do aproveitamento semântico da língua falada, das fontes orais da escrita, a que não faz concessões vulgares e pornográficas.” (1975, n. p.)

Apontando, em seu artigo, o que considera ser falhas de construção de personagens, sobretudo da protagonista, e outros problemas nos níveis da ficção e da narração, Bruna Becherucci assina um texto cuja conclusão reduz as qualidades do romance unicamente ao estilo da autora. Não se vendo diante de um dos melhores livros já dados a público por Rachel de Queiroz, Becherucci argumenta que o que garante a **Dôra, Doralina** o valor de uma leitura é a sustentação do “tradicional estilo sorridente, otimista, sincero e moderadamente irônico da autora.” (BECHERUCCI, 1975, n. p.). Sendo uma das leituras mais duras de que o romance foi objeto, a crítica de Becherucci demonstra o quanto até mesmo os menos animados com o trabalho da romancista rendiam-se ao padrão da sua escrita.

O jornalista e escritor Antonio Carlos Villaça (1975, p. 2)¹³⁹, num artigo em que resume **Dôra, Doralina** a uma história de amor, comenta a capacidade que Rachel tem de usar a palavra exata para cada situação e personagem. Tal seleção vocabular, na opinião do crítico, faz dela uma porta-voz da linguagem do povo, ao mesmo tempo em que dá ao homem simples identidade e fala. Nessa mesma linha, Oliveiros Litrento, no **Jornal do Commercio** de 24 de abril de 1975, assim observa a presença do coloquialismo e da expressão regional no romance queiroziano:

“Rachel de Queiroz, a intérprete da simplicidade, da gente brasileira, quer romancista ou cronista, quer teatróloga ou jornalista, intimamente associada ao documentário sociorregional, que enriqueceu a literatura das secas, revelando-se escritora de expressão coloquial, tão objetiva quanto sóbria, vertiginosamente presa a um estilo artístico a levar sempre às raízes da fala popular, vem a ser, na realidade condicionante de sua prosa, a própria técnica submetida a um humanismo trágico, que embora universal, se revela particularmente brasileira.” (LITRENTO, 1975.)

Nesse processo de fazer literária a expressão popular, algumas liberdades gramaticais são assumidas pela romancista, sendo consideráveis os exemplos de desvios da norma-padrão, que sem dúvida Rachel domina, mas burla no desígnio de

¹³⁹ VILLAÇA, Antônio Carlos. “Dôra, Doralina, a volta ao romance após 36 anos”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro-RJ, 19 abr. 1975, p. 2. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

dar forma a uma expressão que flerta com a oralidade. Joaquim Inojosa, ele próprio um divulgador do Modernismo paulista em Pernambuco, escreve que, embora alguns gramáticos carrancistas se vejam em situação de desconforto diante das licenças postas em prática pela escritora, tais liberdades não são recentes, mas toleradas pelo grande público, e mesmo pela crítica, “desde que o Modernismo destruiu as muralhas chinesas do classicismo e do academismo.” (1975, n. p.)

Talvez o principal exemplo de adequação de registro à expressão nacional presente no livro seja o emprego de pronomes oblíquos em início de frases, como determina nossa fala cotidiana há muito tempo. Para Oscar Mendes¹⁴⁰, articulista do **Estado de Minas**, agrada a fluência narrativa de uma prosa que tem muito de conversa descontraída e de poesia. Otimista, o crítico acredita que até mesmo os gramáticos mais puristas perdoarão a escritora pelo deliberado uso do verbo “ter” em lugar do “haver”, já tão comum no Brasil; e, em se tratando dos começos de período com variação pronominal, escreve que já os escritores românticos “havam ousado praticar, especialmente nos diálogos que reproduziam a fala corrente.” (MENDES, 1975, n. p.)

Nenhum dos artigos que compõem o *corpus*, no entanto, dedicou-se tão abertamente a tratar da linguagem de **Dôra, Doralina** quanto o escrito por Lya Luft¹⁴¹, que a essa época ainda não fizera carreira de romancista, tendo apenas publicado alguns livros de versos. Deixando claro que o seu interesse imediato não é analisar o mundo ficcional do livro, mas exaltar as suas qualidades de estilo, a professora dá logo de início um recado aos que gostam ou deixaram de gostar de ler: “leia **Dôra, Doralina**, e terá reencontrado um prazer estético perdido na leitura de livros mal escritos, confusamente escritos, pecaminosamente intitulados de ‘obra literária’” (LUFT, 1975, n. p.). Chegando mesmo a arriscar a opinião de que Rachel de Queiroz era, naqueles idos, aquela que melhor sabia manejar o material da língua portuguesa, Luft encara esse novo romance como uma lição de ofício dada pela escritora aos seus pares, sejam os experientes ou os iniciantes:

Rachel de Queiroz escreve com uma extraordinária fluência, sem tropeções, sem excrescências, deixando o leitor deslizar no seu estilo liso, direto, coloquial, mas rico e flexível, sem pobreza nem excesso. É gostoso ler

¹⁴⁰ MENDES, Oscar. “A volta de Rachel”. **Estado de Minas**, Belo Horizonte-MG, 7 mai. 1975. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

¹⁴¹ LUFT, Lya. “Dôra, Doralina”. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 14 mai. 1975. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

Rachel de Queiroz, para o leitor comum. Para aquele que procura, além do prazer estético ou da diversão, apreender o trabalho do artista, a arte do artista, repito que ler Rachel é uma lição de mestre. Sua linguagem não precisa ser descrita, deve ser saboreada, saboreada lenta e repetidamente, pelos que têm a paixão da palavra, o respeito pela palavra, o obsessivo desejo de lhe desvendar, ainda que um pouco, as belezas e os mistérios. (LUFT, 1975.)

Não sendo Lya Luft a única a se referir à expressão verbal de Rachel de Queiroz com comentários em que sobra paixão, também Lincoln Nery, mais uma vez no **Jornal do Commercio**, chamará a escritora de “mestra insuperável na expressão coloquial” (NERY, 1975, n. p.). Grande nome do chamado “romance-reportagem”, José Louzeiro se dirá surpreendido “pela elaboração vocabular, pelo encadeamento perfeito da frase e por uma estrutura dinâmica” (1975, n. p.) que põem **Dôra, Doralina** ao nível da melhor literatura. Insistindo na questão, Louzeiro registra que, numa época conturbada por hermetismos, Rachel opta por caminho diverso – que devemos lembrar sendo sempre o seu – , ou seja:

Ela se utiliza da palavra sem preocupar-se com estilizadas decantações. Não acredita, ao contrário de Guimarães Rosa, que o vocabulário em si, objetive a forma mesma de expressão. Crê que os vocábulos devem harmonizar-se em cadeia para formar o conjunto expressivo. E o que seria da literatura, sem comunicação?” (LOUZEIRO, 1975, n. p.)

Esse poder de comunicação da literatura, assinalado por Louzeiro ao se deter sobre a obra de Rachel, parece dizer respeito à capacidade de sedução do texto, como a atrair e a fidelizar o leitor. Paulo Rónai, dizendo-se desejoso de ser um grande crítico – coisa que não duvidamos que fosse – para melhor poder expressar o seu encantamento diante do romance em questão, vê-se incapaz de discernir quais os meios utilizados pela romancista ao, desde as primeiras páginas do livro, “desencadear uma corrente de narrativa que envolve o leitor e não o larga mais.” (RÓNAI, 1975, n. p.). Uma possível razão disso, para o filólogo húngaro, seria a habilidade de incorporar ao texto a fala local literariamente depurada, sem que isso signifique perda ou enfraquecimento do material linguístico, e “por isso a narrativa da sua personagem corre espontânea sem que se tenha impressão do menor esforço do autor.” (RÓNAI, 1975, n. p.)

Campomizzi Filho registra que Rachel, com **Dôra, Doralina**, não fez concessões na sua arte para alcançar os aplausos fáceis e o brilho momentâneo. Manipulando o material verbal como verdadeira artesã, os livros que dá ao público

têm, na opinião do crítico, algo de definitivo que faz do seu o principal nome do romance feminino, não havendo quem se lhe aproxime na literatura de língua portuguesa, “porque sabe transmitir a sua mensagem e compor toda uma época que eclode nas mudanças e nas transformações, válidas todas, a que presenciamos e de que somos participantes.” (CAMPOMIZZI FILHO, 1975, p. 1.)

Também para Edigar de Alencar, não há dúvidas de que, com esse novo romance, a autora “confirma seus recursos de excelente contadora de estórias, utilizando linguajar adequado, com vocábulos certos no instante exato, e principalmente a legítima e expressiva sintaxe do povo.” (1975, n. p.). Em tudo isso, Alencar estranha, apenas, o emprego do particípio “pego” em lugar de “pegado”, cuja preferência carioca não sabe se compartilhada no sertão nordestino.

Fechando as referências da crítica à elogiada linguagem do romance, gostaríamos ainda de mencionar uma breve passagem do artigo escrito por Lausimar Laus no suplemento literário do jornal **Minas Gerais**. No periódico, a 11 de outubro de 1975, a jornalista e escritora defende que, do início ao fim do livro, o leitor se vê deliciado com a linguagem cristalina, o vocabulário nordestino e a maneira incansável de dizer de Rachel de Queiroz (LAUS, 1975, p. 11). Última e mais longa das críticas encontradas em nossa pesquisa, o texto de Laus não se atém, como fizera Luft, sobre as questões da linguagem, preferindo lançar mão de uma discussão sobre a influência do *Nouveau Roman* nas nossas letras, e por isso o material será melhor aproveitado adiante. Dito isso, deixamos para o final, a fechar a discussão, um trecho do artigo de Odylo Costa, filho¹⁴², justamente por ir além e colocar o trabalho de análise a serviço do professor de literatura, que, ao desvendar aos alunos as táticas empregadas pelo escritor no manejo da língua, promoveria o verdadeiro encanto diante da arte:

“Sabenças, proclamo, tem grandes sabenças de escrever em **Dôra**, **Doralina**, invenções de fazer água na boca no romance todo. Mas não é delas que falo, que falarei. Só digo isso para jurar que se fosse professor de literatura (o mundo é deles, minha filha), em vez de esgotar os meninos (e meninas) com diagramas, esquemas, quiçá equações e gráficos do estruturalismo, ia lhes desvendar o mapa da mina, aqui ela juntou este adjetivo e este substantivo e fez um espanto, ali acarinhou um mato com um verbo, contou um jeito de ser em homem ou mulher ou roupa com duas palavras, meia frase. Ah! eu ia descobrir os segredos, um a um, todos, e depois diria: – “Viram como essa mulher sabe todas as máquinas do

¹⁴² COSTA FILHO, Odylo. “Dorinha, meu amor”. **O Dia**, Teresina, 9 set. 1975. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

escrever?” Sei, entretanto, que de nada adiantaria, pois nessas coisas o que se precisa saber não se aprende, nasce com a gente se bem que se vá aperfeiçoando, no fim até que a pontuação – pelo menos ela – é a que se quer. Bem dizia mestre Gilberto Amado desta dona Rachel de Queiroz: “... o escritor profissional por excelência, que coloco entre os mestres da arte de escrever em nossa língua. E entre os verdadeiros criadores, os que têm o que dizer e o dizem com eficácia absoluta. Remergulhei na leitura da escritora que não se descuida dos deveres de sua arte e que, ao pôr no papel uma palavra, sabe de onde ela vem e o que ela quer dizer”. Mas vá você imitar, não consegue nem chegar perto, sai ruim como cobra, e cobra daquelas que camelô vende na rua, não se sabe se cobra ou peixe, um tremido sem carne nem veneno. Começa o livro, “a vida toda é um doer”, acaba o livro, o ciclo se fecha, no sol quente a vaca vermelha se chama Garapu, como a outra, que Senhora comprou, atravessa a porteira, e vai daí... Contarei? Não conto nada.” (COSTA FILHO, 1975.)

Como pudemos observar até aqui, e o excerto acima aprofunda e sintetiza bem isso, nos idos de 1970 (período em que estão inseridos os artigos colecionados), o compromisso do escritor com a oralidade era tido em alta conta pelos críticos de jornal. Não se percebia qualquer resquício de preferência lusitana na elaboração do texto. Retomando a colocação de Oscar Mendes em seu artigo, devemos lembrar que já o nacionalismo romântico encorajou os artistas do período a reivindicar certas liberdades em relação às normas gramaticais e aos padrões literários portugueses. Não caberia, portanto, mais de cem anos depois, qualquer represália dirigida a um escritor que corporificasse, em seu texto, as tendências da variante nacional. O comprometimento com a oralidade, observado nos níveis lexical, gramatical, gráfico e fonético, justifica o registro literário à moda brasileira no que diz respeito à colocação pronominal e à preferência pelo gerúndio, por exemplo. Em tempo, devemos advertir, a partir de ressalva feita pela professora Edith Pimentel Pinto, que “o trabalho dos escritores para fins de aproveitamento da oralidade não é, de forma alguma, uniforme, no que diz respeito aos vários níveis da fala.” (1986, p. 46). O que nos coloca diante da necessidade de observar que, no caso específico de Rachel de Queiroz, a gramática e o léxico são sem dúvida os destaques do seu estilo.

Entremos, por ora, na questão do *Nouveau Roman* e da sua influência na literatura contemporânea brasileira, pois tal discussão se nos mostrou imperativa diante do número considerável de referências a esse respeito nas críticas colecionadas. Para isso, devemos delimitar o que foi o Novo Romance e em que

medida a sua leitura desencadeou o surgimento de obras afins no Brasil. Antes de mais, há que se deixar claro que não estamos ingressando no território de uma “escola literária”, cuja tradição implica a existência de um grupo de escritores com um programa comum. Preferindo, então, chamá-lo de “tendência”, Leila Perrone-Moisés (1966) observa que o Novo Romance francês vai ter sua gênese no período de pós-guerra, embora sem grande representatividade, recebendo somente depois de 1958 maior atenção por parte da crítica.

Na ocasião, alguns escritores apresentarão propostas mais ou menos afins para o gênero, desejosos de adequar o romance às questões do presente. Os problemas da arte e do homem, segundo essa visão, demandavam uma superação da velha ficção realista e psicológica. Somente uma revolução técnica do gênero responderia a tais anseios artísticos, preparando-o para exprimir as atuais maneiras de perceber e de sentir as coisas e a própria vida. Em comum, escritores como Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute e Claude Simon repudiarão, em seus romances, o personagem-tipo, o enredo regular e outras técnicas tradicionais sempre em voga e do gosto do grande público. Isso não significa, no entanto, que esses nomes tenham proporcionado algo de realmente novo, considerando que “Proust, Kafka, Joyce, Musil, Virgínia Woolf, dos Passos, Faulkner e outros já apresentavam aquelas ‘novidades’ em suas obras.” (PERRONE-MOISÉS, 1966, p. 16). O que os franceses fizeram, e isso lhes garante o estudo enquanto criadores de uma tendência, foi meditar e sistematizar tais descobertas, além, é claro, da aproximação geográfica e da coexistência dos escritores num mesmo quadro histórico.

Se romancistas como Proust, Kafka e Joyce escreveram obras cuja relevância advém, em parte, do seu desajuste ao romance tradicional, por que semelhantes referências continuavam ignoradas por uma larga corrente do romance universal, que preferia dar prosseguimento a uma tradição que não mais respondia às demandas do momento? Parecia ser esse um dos principais questionamentos dos novos romancistas, que se recusavam a colaborar num formato de gênero voltado ao entretenimento, preferindo, antes, fazer do romance um instrumento de perscrutação do homem moderno. Como um doente que não visse nas criações inovadoras o remédio para as doenças adquiridas na velhice, o romance sofria de várias enfermidades, cada vez mais agravadas com o passar do tempo:

adiposidade, superficialidade, simplificação falseadora do homem, linearidade temporal que revelava cegueira para a nova concepção do tempo psicológico, e as conseqüentes mazelas de estilo, que se tornara balofo, sobrecarregado, convencional, mentiroso. (PERRONE-MOISÉS, 1966, p. 17.)

Dizendo um não a esse caminho há muito trilhado, os novos romancistas franceses receberam a atenção da crítica e do público exatamente por oferecerem um romance em sintonia com o progresso, adequado à cultura da época. Longe de constituírem unanimidade, tais escritores foram por vezes chamados de difíceis, confusos e incoerentes por entregarem um texto em que as possibilidades do real toma o lugar do que existe. Nessa concepção, talvez o tempo romanesco seja o elemento que mais sofrera transformações. Dispensando a linearidade e o acerto temporal, os escritores não mais vão considerar a ordem em que se deram os acontecimentos, preferindo o mecanismo das associações, ou seja, o surgimento e o ressurgimento dos fatos, na narrativa, estão condicionados ao impacto que exerceram sobre a sensibilidade do indivíduo. “Essa técnica corresponde à verdade psicológica, pois nosso passado não está em nossa memória como uma história em quadrinhos, mas como um jogo de cartas embaralhado.” (PERRONE-MOISÉS, 1966, p. 19.)

Incorporando, com largueza, as influências do cinema na forma de contemplar e de representar o mundo, os novos romancistas vão fixar o ambiente e os objetos a partir de um olhar que se movimenta como uma câmera e registra tudo o que há na sua frente, seja grande ou pequeno, significativo ou insignificante. Diferentemente do olhar humano, seletivo no que realmente lhe interessa e habituado a valorizar as coisas conforme a sua utilidade ou sentido, a perspectiva, aqui, chama a tenção do leitor para a superfície dos objetos, quando, “até mesmo os mais familiares, pela magia do *close up* e do enquadramento, revelam-se repentinamente desconhecidos, impenetráveis, novos.” (PERRONE-MOISÉS, 1966, p. 22). A esse respeito, talvez valham as palavras de um dos expoentes do Novo Romance, Robbe-Grillet. Queixando-se de que o romance tradicional priorizava os objetos e os gestos no que serviam de significado à intriga, ou seja, uma cadeira vazia simbolizando a ausência, uma mão sobre o ombro como significado de empatia, as grades de uma janela representando a falta de liberdade, o romancista preferirá um caminho diverso, em que os objetos existem antes de significar:

Em lugar desse universo das “significações (psicológicas, sociais, funcionais), seria necessário portanto tentar construir um mundo mais sólido, mais imediato. Que seja antes de mais nada por sua presença que os objetos e os objetos se imponham, e que esta presença continue a seguir, a predominar, acima de toda teoria explicativa que tentasse encerrá-los num sistema qualquer de referência, sentimental, sociológico, freudiano, metafísico e outro. (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 17.)

Chamando de “novo realismo” essa maneira de ver as coisas desligadas das paixões humanas, Robbe-Grillet coloca os objetos, no que diz respeito à importância, em plano de igualdade à do homem, este último encarado como mais uma coisa entre tantas outras. Diante de semelhante proposta, em que observamos o homem perder a segurança e o domínio que faziam dele o dono do mundo, reduzido ao desamparo e à ignorância, Perrone-Moisés (1966) registra que não faltou quem criticasse a desumanidade de tais romances. A projeção dos objetos, a reinar num cenário frio e geométrico, deu força a tais críticas: “Com efeito, as teorias de Robbe-Grillet poderiam levar-nos a concluir que o homem esteja em segundo plano nesse universo.” (p. 26). Tamanha exiguidade da criatura humana, que parece consciente da sua pequenez, é reflexo das inquietações do pós-guerra, quando a humanidade tivera mostras do potencial de uma bomba sobre o destino do mundo. No mais das obras, vamos encontrar o retrato de um homem solitário, vagueando por paisagens desertas e desoladas, não passando a sociedade de “um agrupamento de solidões individuais.” (p. 27.)

Despersonalizadas, as personagens perdem as características físicas que as individualizam. Também as relações de parentesco não são claras, havendo casos em que o nome é omitido e a autoria dos atos é intermutável. Para Carpeaux, “o mundo de Robbe-Grillet é um museu de estátuas abandonadas ou de seres petrificados sem passado e sem futuro” (2011, p. 2827), resposta, talvez, de uma época de superpopulação e de rotulação do indivíduo. Ciente desse apagamento humano, Perrone-Moisés (1966) considera o tempo o verdadeiro personagem desses romances, sendo o homem nada mais que um passageiro sem importância “diante dessa majestade que tudo incorpora em sua duração.” (p. 29). Como parte de um projeto, essa forma de representar o homem é uma reação ao romance burguês de aventuras exteriores, cujo principal nome é Balzac. Preferindo, ao contrário, as aventuras interiores, os novos romancistas não têm por que lançar mão dos atributos físicos e sociais da personagem, bastando “que exista, pense e sinta.” (p. 29.)

A citação de Robbe-Grillet parágrafos acima serve como amostra de uma das tendências da época: o artista não se contenta apenas em realizar sua obra, mas concentra sua inteligência na meditação sobre a arte que produz, permitindo-se ter opiniões sobre o seu próprio trabalho. Por isso, não poucos romancistas do Novo Romance francês são, também, teóricos do gênero, apresentando uma obra crítica paralela à artística, “e, até mesmo nesta, estão constantemente, senão a teorizar, pelo menos a experimentar e a demonstrar suas teorias.” (PERRONE-MOISÉS, 1966, p. 30). No ensaio “Para que servem as teorias”, Alain Robbe-Grillet, mesmo eximindo-se da legenda de teórico do romance, diz-se levado a refletir sobre os livros que leu, escreveu e pretende escrever. Sem querer dar ao seu trabalho a feição de manual ou poética do gênero, que servisse de molde para forjar obras futuras, o autor de **La jalousie** defenderá a individualidade criadora:

Cada romancista, cada romance deve inventar sua própria forma. Nenhuma receita pode substituir essa reflexão contínua. Só o livro cria suas próprias regras. Na verdade, o movimento do estilo poderá fazer com que frequentemente essas regras sejam postas em perigo, em cheque talvez e deverá mesmo explodi-las. Longe de respeitar formas imóveis, cada novo livro tende a constituir suas leis de funcionamento ao mesmo tempo em que produz a destruição delas mesmas. Uma vez acabada a obra, a reflexão crítica do escritor lhe servirá ainda para manter suas distâncias em relação a ela, logo alimentando novas pesquisas, um novo ponto de partida. (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 10.)

Esclarecidos os principais pontos dessa tendência, é possível que logo tenhamos em mente certas avaliações advindas da relação que alguns críticos estabeleceram entre o *Nouveau Roman* e a proposta ficcional da escritora. Desde o primeiro artigo dirigido ao **Dôra, Doralina**, assinado por Hélio Pólvora e abordado no início desta análise, encontramos apontamentos que pareciam pôr em confronto as conquistas logradas pela narrativa contemporânea e um romance “defasado” em relação a tais avanços. A crítica de Edigar de Alencar, também já oportunamente apresentada, será a primeira a nomear a tendência francesa em seu texto. Após prevenir que alguns críticos poderiam não gostar desse lançamento, exatamente pela fidelidade da escritora ao seu jeito de narrar, o jornalista ressalta que está exatamente nisso a razão da sua estima.

Justamente por se tratar na verdade de um reencontro, Rachel não aderiu ao chamado Novo Romance. Preferiu ser a mesma sem dar bola às estilizações da moda, aos fricotes das novas técnicas, e mais do que tudo

isso, à doutrinação estética dos que fazem a crítica literária de hoje, quando se referem à ficção. (ALENCAR, 1975, n. p.)

A maneira como Alencar se refere ao Novo Romance parece não deixar dúvidas de que tal tendência não lhe agrada. Prefere, antes, as páginas de uma contadora de histórias a quem não seduziram as experimentações formais da ficção de vanguarda. Leal ao seu projeto artístico, iniciado décadas atrás, não se esperaria outra coisa de Rachel, que se mantém longe de novidades que contrariem seu interesse pela individualidade humana. Confirmando sua avaliação positiva do livro, o crítico encerra o artigo afirmando que, mesmo escapando do estrito linearismo em alguns momentos da narrativa, Rachel não fez do seu romance um laboratório de inovações sem interesse correspondente por parte do público.

Saindo aqui e ali com desembaraço do linearismo narrativo, nem por isso a romancista se deixou seduzir pelos malabarismos formais que agradam a alguns teóricos, embora nem sempre aliciem leitores. **Dôra, Doralina** é romance que se lê com interesse e paixão. Do começo ao fim. Sem bocejos e sem sacrifícios. E isso é bem Rachel de Queiroz.” (ALENCAR, 1975, n. p.)

Tocando no assunto sem que isso configure o centro da sua crítica, Edigar de Alencar como que introduz uma questão a ser verticalizada por Lausimar Laus. Ao abrir o texto com a afirmação de que, em se tratando de Rachel de Queiroz, a personagem é sempre o elemento principal dos romances, Laus (1975, p. 11) detalha a preocupação da escritora com o ser humano e o mais que lhe diz respeito: o destino, o sofrimento e a dimensão da vida e da morte. Nesse ponto, notamos já implícito um posicionamento contrário ao que pregavam os novos romancistas, sobretudo Robbe-Grillet, para quem “o romance de personagens pertence inteiramente ao passado, caracteriza uma época: a que marcou o apogeu do indivíduo.” (1969, p. 22).

Sem fazer concessões de estilo, “que, sendo clássico, é sempre novo” (LAUS, 1975, p. 11), Rachel de Queiroz faz de **Dôra, Doralina** um prolongamento de um conjunto de obras com particular interesse em observações de conteúdo humano. Para a jornalista que assina o artigo, reside nessa característica o motivo de os livros da escritora cearense serem devorados por um público cada vez maior. Retomando uma conversa que tivera com Carlos Drummond de Andrade, Laus registra que o poeta elogiara a história de Dôra como sendo um grande romance, arrematando “que é ainda o romance clássico o seu preferido.” (p. 11). E é clássico

porque linearmente traçado, sem ambições de reestruturação narrativa, uma vez que “jamais essa escritora deixou de ser a mesma romancista do consciente.” (p. 11)

Delimitados os atributos da ficção de Rachel de Queiroz, a jornalista se sente confortável para afirmar que a autora “jamais seria uma cultivadora do *Nouveau Roman* em suas linhas, técnicas e estruturas modernas.” (LAUS, 1975, p. 11). Talvez para situar seu leitor em relação à tendência em discussão, Laus coloca Robbe-Grillet e Michel Butor como romancistas preocupados em descrever esmiuçadamente coisas materiais, lançando mão de longas relações de nomes que, metaforicamente, simbolizam perfis de cidades e de situações. Reconhecendo nesses textos um chamado ao leitor para uma participação de coautoria, Laus chega a citar Françoise van Rossum-Guyon, que, na obra **Critique du roman**, disserta a respeito das atribuições de quem lê, responsável por decifrar, descobrir e até inventar as significações extraídas de referências citadas e enumeradas ao longo dos “novos romances”.

Ao seguir por caminho diverso, não só Rachel de Queiroz, mas também Octavio de Faria, Adonias Filho, Jorge Amado, Lêdo Ivo e tantos outros nomes da ficção contemporânea brasileira, estabelecem “uma comunhão com a temporalidade e uma comunicação perfeita com um público que os respeita e consagra.” (LAUS, 1975, p. 11). Para a jornalista, embora diferentes entre si, as técnicas desses romancistas possibilitam a entrega de uma realidade fora do abstrato, e, nesse caminho, fazem uma literatura de valor, atenta aos traços locais. Abordando temas sociais, políticos e históricos referentes aos diferentes espaços brasileiros, donde se incluem a fixação de costumes, intrigas e a condição social do homem, tais escritores o fazem por meio de um registro literário que dá forma a uma das principais características da literatura nacional.

Conformando esse o gosto do grande público, Lausimar Laus (1975, p. 11) acredita ter aí encontrado as razões de a discussão em torno do Novo Romance não extrapolar o âmbito acadêmico, visto que somente os estudiosos da literatura, sejam professores, alunos, críticos ou escritores, atirariam-se a essas complicadas criações do romance moderno. O leitor comum, ao contrário, “gosta de ler histórias de sentido claro e a verdade é que se quer recriar e jamais tem a intenção de criar nada” (LAUS, 1975, p. 11), defende a articulista, que não deixa de distinguir o *Nouveau Roman* como um reflexo da barbárie dos novos tempos. Fora do âmbito de discussão a acadêmica, portanto, “O que se observa, em geral, é a mesma queixa:

‘Não entendi nada. Larguei o livro de Robbe-Grillet. Que coisa mais estranha!’” (LAUS, 1975, p. 11).

Apesar de se mostrar consciente de que, não sendo grande o público que lê o Novo Romance francês, tal falta de aceitação não diminui sua importância como expressão da loucura e da corrida do homem no mundo atual, Lausimar Laus deixa explícita sua preferência pelo tipo de literatura que **Dôra, Doralina** representa. Construindo uma realidade sem recorrer às extensas e geométricas descrições propostas por Robbe-Grillet, Rachel dá forma a um universo claro e vivo, do que resulta um envolvimento com a leitura renovado a cada página.

Aí está o mesmo interesse que sempre despertam seus romances em contínuas e novas edições. Sem filiar-se a correntes novas, Rachel consegue, dentro do realismo da vida atual, a problemática de uma narração elegante e fortemente batida da verdade e do sonho. (LAUS, 1975, p. 11.)

No mais, tamanha oposição de Lausimar Laus à ficção teorizada e levada a cabo pelo *Nouveau Roman* sem dúvida sugere que a tendência francesa fizera seus adeptos por aqui. Quando uma escritora do porte de Rachel de Queiroz, 36 anos longe do gênero, retorna às prateleiras com um livro que não descontinua nem representa insubordinação à narrativa tradicional burguesa, tal posição atesta que, ao contrário do que asseverara Robbe-Grillet (1969, p. 14), a arte do romance poderia ainda sobreviver sem as mudanças radicais que os novos romancistas consideravam forçosas.

No contexto latino-americano, houve quem se sentisse seduzido por tais propostas. Algumas leituras observam em Julio Cortázar, sobretudo nos contos de **Todos os fogos o fogo** (1966) e no romance desmontável **O jogo da amarelinha** (1963), aproximações com o Novo Romance. No caso específico do Brasil, escritores como Caio Fernando Abreu, Osman Lins e Raduan Nassar podem ter tido contato com a tendência, nos anos 1960, por meio das páginas do “Suplemento Literário” do jornal **O Estado de S. Paulo**, fundado por Antonio Candido e cuja direção estava a cargo de Décio de Almeida Prado. Nesse espaço em que colaboravam algumas das principais autoridades em matéria de literatura, espécie de descendência do grupo da revista **Clima**, Leila Perrone-Moisés substituirá Brito Broca, passando a assinar a coluna “Letras francesas”. Em depoimento de sua

trajetória intelectual, a professora reconstitui sua passagem pela seção do periódico paulista:

[...] Eu comecei a falar das coisas da atualidade da França, principalmente do *nouveau roman*. Logo em seguida, isso se ligou ao desenvolvimento da teoria literária na França, nos anos de 1960. E essas coisas interessavam aos intelectuais e escritores brasileiros.

Tive a satisfação de ouvir, de alguns grandes escritores, que eles liam meus artigos sobre o novo romance, e que isso foi importante para eles. Por exemplo, o Osman Lins me lia, e o Raduan Nassar, mesmo que fosse para rejeitar os princípios do novo romance. Raduan Nassar me disse: “Eu comprava e lia todos os livros que você recomendava. Depois cheguei à conclusão de que aquilo não era para mim”. Então, esses artigos tinham uma função de alimentar as letras brasileiras, mesmo que indiretamente. (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 338.)

Será, então, por intermédio dos textos escritos pela articulista que a intelectualidade brasileira tomará conhecimento da literatura que vinha sendo produzida na França. O fato é que, à época, a cultura francesa mantinha-se viva em sua influência sobre a nossa produção cultural, embora o seu declínio já se anunciasse desde o fim da Guerra. Era, então, o momento do *Nouveau Roman*, e as pessoas iam à Livraria Francesa e compravam os livros resenhados por Perrone-Moisés no jornal.

Se, como relembra a professora, Raduan Nassar negara uma adesão às propostas de Robbe-Grillet e companhia – conquanto admitisse interesse por aqueles livros –, estudos da obra e da carreira de escritores como Osman Lins e Caio Fernando Abreu, nos anos 1970, apontam para uma incorporação das novas tendências. Relembrando o período em que orientou a tese de doutorado escrita por Osman Lins, Alfredo Bosi comenta que foi justamente a preferência do autor de **Avalovara** (1973) e de **A rainha dos cárceres da Grécia** (1976) pelo estruturalismo e pelo Novo Romance que o levaram a escolher por objeto de estudo o espaço na obra de Lima Barreto.

O estruturalismo estava, no começo dos anos 1970, no seu auge. O mesmo ocorria com o *nouveau roman*, que se desejava objetivo e, sobretudo, rigoroso, planejável, ordenado segundo certos padrões de racionalidade semântica, como bem o sabem Leyla Perrone Moisés e Sandra Nitri, especialistas nessa área. (BOSI, 2014, p. 174.)

O nome de Sandra Nitri, citado por Bosi, vem em momento oportuno, pois, como a estudiosa registra num ensaio dedicado ao escritor pernambucano, o consenso da crítica literária dos anos 1960 e 1970 em aproximar Osman Lins do

Nouveau Roman foi apressado e equivocado. Não sendo especialistas na sua obra, deixamos a retificação de Nitrini como uma espécie de ressalva de que a simpatia de Osman pelos franceses não orientara de modo significativo sua produção literária, não passando de semelhanças superficiais o que se observa em seus contos e romances:

Que Osman Lins foi um leitor atento e meticuloso da tradição literária ocidental e de autores contemporâneos é fato notório e por ele assumido. Incluindo-se suas leituras do *nouveau-roman* e seu contato pessoal com os escritores franceses. Mas em nenhum momento, ele se valeu da teoria do novo romance, enquanto instrumento de suas elaborações literárias. (NITRINI, 2008, p. 104.)

Menos controverso, contudo, parece ser o diálogo entre a literatura de Caio Fernando Abreu e as propostas do Novo Romance. No livro **Inventário do Irremediável**, houve quem encontrasse narrativas em franca sintonia com a nova tendência. Analisando o conto “Ponto de fuga”, Marcelo Spitzner (2013) observa que a atenção à descrição exata, o narrador e narratário não nomeados e o processo de despersonalização do indivíduo refletem a influência francesa.

Retornando aos artigos dedicados ao **Dôra, Doralina**, utilizaremos uma passagem¹⁴³ da crítica de A. Santos Moraes como encerramento da discussão em torno da situação do romance brasileiro nos anos 1970. Para o jornalista, a publicação desse novo livro, obra de um mestre da arte de narrar, veio num oportuno momento

de triste e desalentadora invasão de falsos valores, de criadores mambembes procurando vender gato por lebre e impingir ao gosto do público suas elucubrações metafísicas, herméticas e incompreensíveis, por conta de estilos fantásticos que não se corporificam, e mesmo que se realizassem plenamente, não satisfazem a todos os requisitos da criação literária, pois para escrever romance não é apenas necessário ter estilo. Parabéns a Rachel de Queiroz pela volta triunfal ao romance cuja leitura nos lava a alma em pura e cristalina fonte literária. (MORAES, 1975.)

Em que pese o fato de o comentário acima não deixar claro se o crítico estava se referindo ao Novo Romance ou a alguma outra tendência que viesse

¹⁴³ Essa passagem escrita por Moraes será quase que literalmente retomada por Lygia Maria Jobim, que escreve, em seu artigo: “Livre de elucubrações metafísicas ou mensagens herméticas e incompreensíveis, que em geral tentam justificar o atual “estilo fantástico” (quantos crimes são cometidos em seu nome...), esse livro é um retorno ao “romance-romance”, feito são só de estilo ou imaginação, mas de uma justa combinação dos dois.” (JOBIM, 1975, n. p.)

gerando seus frutos à época, um nome, no entanto, vem-nos à mente. É mais do que conhecida a dificuldade da crítica literária em lidar com algumas obras de Clarice Lispector quando do seu lançamento. Livros da década de 1970, sobretudo **Água viva** (1973) e **Onde estivestes de noite** (1974), foram lidos como produções narrativas de dimensão surrealista, construídas sob formas cada vez mais herméticas. Para Haroldo Bruno, em estudo no qual confronta a produção de Rachel de Queiroz e Clarice Lispector¹⁴⁴, esta última adotou no livro de 1973, cuja inobservância a um gênero narrativo levou a autora a subscrevê-lo como “ficção”, uma modalidade predominantemente digressiva e fragmentária. Refratário ao estilo narrativo, **Água viva** seria, para o estudioso, uma “fusão de crônica expressionista e monólogo interior em escrita automática.” (BRUNO, 1977, p. 90.)

Tal avaliação da obra de Clarice Lispector, publicada por Haroldo Bruno somente dois anos após o lançamento de **Dôra, Doralina**, parece lançar luz sobre o que comentara Moraes em seu artigo, ao criticar a atual situação da literatura brasileira. A confluência de julgamento entre os dois nos leva a crer que o alvo das censuras era a futura autora de **A hora da estrela**, embora tais juízos também pudessem ser aplicados, sem grandes reservas, a outros escritores da época.

No mais, encerrando a discussão do retorno de Rachel de Queiroz ao romance, em especial no que diz respeito à presente situação da literatura brasileira, não duvidamos que, com seu livro, a romancista deu nova vida e enriqueceu a ficção nacional. Num enfrentamento ao que propunham os novos romancistas, **Dôra, Doralina** é símbolo, e as críticas mostraram isso, da posição da escritora em relação ao experimentalismo formal, à desconstrução do gênero e, principalmente, ao desinteresse pela individualidade humana. Se, como queria Robbe-Grillet, ter um nome era coisa do passado, “sem dúvida muito importante no tempo da burguesia de Balzac” (1969, p. 22), a história de Dôra vem provar o contrário, assumindo os nomes próprios (Maria das Dores, Comandante, Soledade, Senhora etc.) significativa importância dentro da diegese, questão que nem mesmo o título do romance disfarça.

Fiel ao seu projeto artístico e coerente em relação à evolução da sua obra, como poucos escritores no Brasil, Rachel de Queiroz foi de encontro à tese de que a renovação do romance estaria condicionada a danos e prejuízos da tradição

¹⁴⁴ De acordo com o estudioso, a obra de Clarice Lispector não teria a mesma coerência de evolução interna que se observa na ficção de Rachel de Queiroz.

narrativa. Mostrando, com **Dôra, Doralina**, que a força da sua criação está na compreensão do homem mergulhado na realidade brasileira, a escritora recompensou seus 36 anos de ausência dando ao público um romance que abriu novas perspectivas internas à sua obra, revelando possibilidades até então inéditas, como o marcante tom humorístico, a descentralização toponímica e uma mais densa, profunda e personalíssima reconstituição biográfica. É uma espécie de remate de toda uma obra, mas “remate, naturalmente, no sentido de representar o ponto mais alto de uma construção arquitetônica, ou de uma projeção, de uma curva bem desenhada”, escreve Haroldo Bruno (1975, n. p.) quando do lançamento do livro.

E estamos falando da história de uma personagem mulher que, na opinião de Torrieri Guimarães – emitida também no calor da hora –, é “maior talvez que Gabriela e Teresa, se é que me entendem. Muito mais real como tipo (filosófico) humano.” (GUIMARÃES, 1975, n. p.). Por fim, no que diz respeito aos recursos de linguagem e às estratégias narrativas, o amadurecimento estilístico e o trabalho como tradutora dos grandes clássicos universais sem dúvida colaboraram para fazer deste romance a obra-prima da escritora cearense. Mas obra-prima temporária, pois acreditamos que o melhor ainda estava por vir.

6 RACHEL DE QUEIROZ DE 1975 A 1992: NOVO INTERVALO PARA UMA DESPEDIDA DE FÔLEGO

6.1 ANTECEDENTES: ENTRADA NA ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS E MUDANÇA DE EDITORA

Depois do muito comentado e aplaudido retorno de Rachel de Queiroz ao romance em 1975, com **Dôra, Doralina** – livro que alcançou novas edições no ano de lançamento e nos subsequentes –, decerto o segundo grande acontecimento envolvendo o nome da escritora ainda nos anos 1970 foi a sua entrada na Academia Brasileira de Letras.

Pesquisando o episódio em jornais e revistas da época, notamos que foi com grande alarde e interesse que a imprensa passou o ano de 1977 noticiando o que seria o primeiro ingresso de uma mulher na Casa de Machado de Assis. Tendo morrido o ensaísta e magistrado Candido Motta Filho a 4 de fevereiro, ocupante da Cadeira 5 da instituição, o lugar vago mal esfriara e dois dias depois já era assunto nos diários. Na coluna “Informes”¹⁴⁵, do **Jornal do Brasil**, uma das notas dava conhecimento de que se articulava “a candidatura do jurista Pontes de Miranda à Academia Brasileira de Letras, que pode ter a primeira candidata de sua história: Rachel de Queiroz.” (JORNAL DO BRASIL, 1975, p. 6.)

De fato, nesse primeiro registro que encontramos, estão acertadamente estabelecidos os dois nomes que concorreram à vaga deixada por Motta Filho. Ainda no mês de fevereiro, os jornais **Diário de Pernambuco**¹⁴⁶ e **O Estado de Mato Grosso**¹⁴⁷ já registravam as articulações dos votantes em torno dos dois principais candidatos. Em sua coluna social do periódico recifense, João Alberto escreve que o acadêmico pernambucano Mauro Mota confessara-lhe ser de Rachel de Queiroz o seu voto: “Pela importância da escritora na literatura brasileira, Mauro acredita que ela poderá ser a primeira mulher a chegar à Casa de Machado de Assis. O que vai acabar com o tabu de muitos anos.” (ALBERTO, 1977, p. 3). Além do de Motta, Rachel também contaria com o apoio de outros dezoito acadêmicos, o que lhe garantiria a eleição.

¹⁴⁵ JORNAL DO BRASIL. “Informes”. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 6 fev. 1977, p. 6.

¹⁴⁶ ALBERTO, João. “João Alberto”. **Diário de Pernambuco**, Recife, 12 fev. 1977, p. 3.

¹⁴⁷ O ESTADO DE MATRO GROSSO. “Rachel de Queiroz, candidata à ABL”. **O Estado de Mato Grosso**, Cuiabá, 12 fev. 1977, p. 7.

Dentre todos os apoios, no entanto, talvez o mais significativo seja um externo, dado por Dinah Silveira de Queiroz, ficcionista que por anos fizera campanha pelo ingresso de mulheres na Academia Brasileira de Letras, posição de combate nunca declarada por Rachel¹⁴⁸. Será, pois, somente com a modificação do conhecido Art. 17 do Regimento Interno, ocorrida em outubro de 1976 por iniciativa de Osvaldo Orico, que as mulheres se tornarão elegíveis. Reconstituindo o momento, a socióloga Micheli Asmar Fanini registra que, antes do encerramento da sessão que oficializou a entrada de mulheres na Academia, Afonso Arinos qualificou o ato como

excepcional, ao pôr fim a um assunto com o qual a ABL estava umbilicalmente ligada, e que se apresentava como uma pendência. Portanto, entre a impossibilidade de ingresso de Júlia Lopes como membro fundadora, em 1897, e a eleição de Rachel de Queiroz transcorreram oitenta longos anos. (FANINI, 2010, p. 355.)

Quase um século depois de sua fundação, a ABL, que voltaria de recesso no dia 7 de abril de 1977, oficializa nessa data a candidatura de Rachel de Queiroz. A informação do retorno às atividades da instituição consta em notícia do jornal **O Estado de Mato Grosso**. Nas páginas do diário, como já chegamos a comentar, são aventados nomes de acadêmicos simpáticos à entrada de Rachel. Colocando Odylo Costa, filho como um deles, o jornal cita-o diretamente: “Na opinião deste, ‘Rachel é a maior escritora viva e este é o momento de a Academia reconhecer um grande erro do passado quando não permitiu a entrada de Cecilia Meireles.’” (O ESTADO DE MATO GROSSO, 1977, p. 7.)

Será como uma possibilidade de reparação histórica, portanto, que a carta manuscrita de Rachel de Queiroz será recebida pela Academia. Assinado no Rio de Janeiro, a 6 de abril de 1977, o texto breve, mas que serve de inscrição formal à vaga, trazia o seguinte conteúdo:

Ex.mo Sr. Dr. Austregésilo de Athayde,
Presidente da Academia Brasileira de Letras.

¹⁴⁸ “Eu nunca tinha tido a ideia de entrar para a Academia Brasileira de Letras. Inicialmente havia a proibição à entrada de mulheres. Mas nem isso me preocupou, porque jamais tive espírito associativo, nunca participei de clubes literários e congêneres, talvez por preguiça ou indisciplina; na verdade, porque sempre tive a convicção íntima de que, na vida artística ou literária, a única coisa que importa é o que você escreve, o que você pinta, o que você cria.” (QUEIROZ, 2010a, p. 222.)

Pela presente venho pedir a Vossa Excelência o favor de me inscrever como candidata à vaga aberta nos quadros da Academia com o falecimento do nosso saudoso patrício, o ilustre polígrafo Candido Motta Filho. Com protestos de elevada estima, sou de Vossa Excelência confreira e admiradora. Rachel de Queiroz. (QUEIROZ *apud* LACERDA, 2007, p. 255.)

Tendo Rachel realizado o protocolo de inscrição, desta vez amparada pela legalidade do ingresso feminino, a angariação de votos caberá aos amigos, sobretudo aos já imortais Adonias Filho, Vianna Moog e Odylo Costa, filho, que já chegamos a mencionar. Serão eles quem tomarão a iniciativa de convencer os demais acadêmicos a votarem na escritora cearense, que a essa altura preferiu se isolar no Sertão, longe de todo o processo que se dava no Rio de Janeiro. Em suas memórias, Rachel conta:

Quando vi a luta armar-se entre os que eram a favor e os que eram contra a presença de mulheres, antecipei a ida para o sertão e fui com Oyama me esconder no Não Me Deixes.

Nesse tempo não tínhamos ainda telefone na fazenda, e, como eu nunca escrevo cartas, pouco as recebo também. Não posso nem dar detalhes da campanha na Academia, porque de nada sabia. Eles, aliás, evitavam mesmo me falar, com medo de que eu atrapalhasse ou que a coisa não vingasse. (QUEIROZ, 2010a, p. 224.)

A romancista voltará ao Rio somente uma semana antes da eleição, que se deu no dia 4 de agosto. Até lá, no entanto, a imprensa continuará divulgando novidades sobre o processo. Em março, por exemplo, o carioca **Luta Democrática**¹⁴⁹ estampa que o único oponente de Rachel à vaga de Candido Motta Filho seria o juriconsulto Pontes de Miranda, prolífico escritor na área. Ainda nessa matéria, lemos uma fala brincalhona da romancista, segundo a qual “Pontes de Miranda só vai candidatar-se por insistência da atual esposa do velho mestre (é a terceira). Afinal, é sempre uma distinção ser mulher de ‘imortal’”. (LUTA DEMOCRÁTICA, 1977, p. 2).

Até o final daquele mês, o público saberá de uma série de desistências de possíveis pretendentes, personalidades que abrimam mão da candidatura por considerar que o momento era de Rachel. O primeiro será Joaquim Inojosa, que escreveu artigo sobre **Dôra, Doralina** quando do seu lançamento, dois anos antes. Sucede que um grupo de intelectuais paulistas e nordestinos, liderado por Menotti del Picchia, tinha a intenção de lançar o nome do crítico pernambucano à vaga. Ao

¹⁴⁹ LUTA DEMOCRÁTICA. “Boletim Geral”. **Luta Democrática**, Rio de Janeiro, 16 mar. 1977, p. 2.

saber, porém, que a candidatura de Rachel estava em pauta, Inojosa, que foi o arauto do Modernismo brasileiro no Nordeste e no Norte, “não permitiu que as articulações em torno de seu nome prosseguissem pela antiga amizade que o liga à autora de **O quinze**, por considerá-la uma autêntica representante do espírito modernista na literatura brasileira.”¹⁵⁰ (JORNAL DO COMMERCIO, 1977, p. 5.)

Dentre as desistências femininas, a coluna assinada por Zózimo, no **Jornal do Brasil**¹⁵¹, cita os nomes de Dinah Silveira de Queiroz, cuja pretensão à imortalidade era antiga, Maria José de Queiroz e Iara Góes. Com a abdicação das mulheres (o que terminava por dar força à candidatura de Rachel) e também a saída do páreo do premiado poeta carioca José Paulo Moreira da Fonseca, “o único opositor à eleição da primeira mulher para a Academia Brasileira de Letras passa a ser agora o jurista Pontes de Miranda.” (ZÓZIMO, 1977, p. 3.)

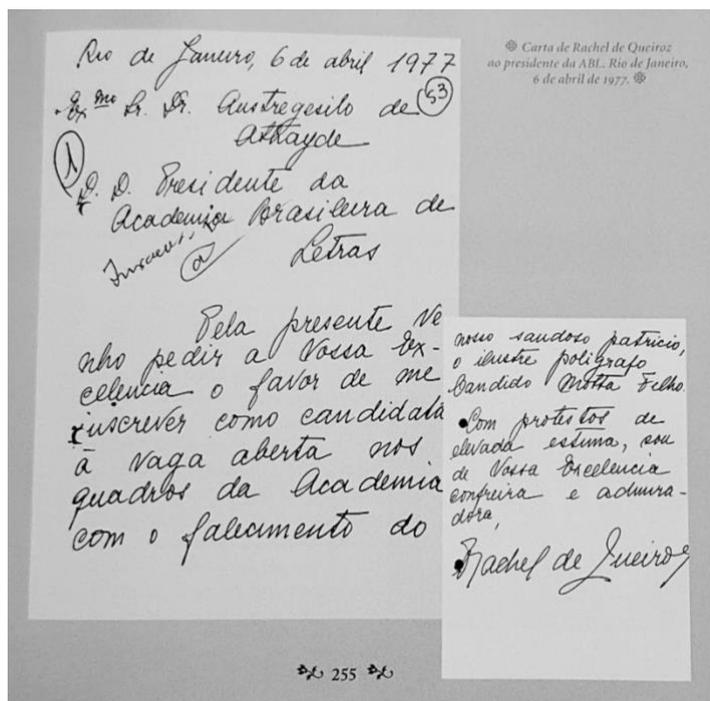
E serão esses dois os primeiros a se inscreverem quando da retomada dos trabalhos na ABL. Parágrafos atrás, indicamos o dia 7 de abril como a data de encerramento do recesso. No entanto, o **Jornal do Brasil**¹⁵² do dia 6 daquele mês colocava Rachel e Pontes de Miranda como candidatos já inscritos, tendo sido a sessão de reabertura antecipada para o dia anterior (5), devido às comemorações da Semana Santa, segundo informações passadas pelo presidente da Academia, Austrgésilo de Athayde. Insistimos nessa data de inscrição exatamente por divergir da incluída por Rachel na sua carta, documento que já transcrevemos, mas que gostaríamos de apresentar em sua versão original:

¹⁵⁰ JORNAL DO COMMERCIO. “Inojosa veta seu nome por Rachel”. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 20 mar. 1977, p. 5.

¹⁵¹ ZÓZIMO. “Reforço Acadêmico”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 mar. 1977, p. 3.

¹⁵² JORNAL DO BRASIL. “Pontes de Miranda quer vaga na ABL”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 6 abr. 1977, p. 12.

Imagem 7 – Carta de inscrição de Rachel de Queiroz à vaga na ABL



Fonte: **110 anos da Academia Brasileira de Letras**, 2007, p. 255.

Ainda em abril, o colunista João Alberto¹⁵³ coloca como fortíssima a candidatura de Pontes de Miranda, apesar de considerar garantida a vitória de Rachel de Queiroz. Segundo cálculos do jornalista, a escritora cearense teria 29 dos 39 votos que decidem a eleição. Incluindo José Américo de Almeida entre os imortais entusiastas de Rachel, João Alberto acrescenta uma curiosidade: “o acadêmico Oswaldo Orico, que comandou a campanha pela entrada de mulheres na Academia, está ao lado de Pontes de Miranda.” (ALBERTO, 1977, p. 3). Saindo da coluna social e partindo para as páginas de opinião do mesmo **Diário de Pernambuco**, vamos ali encontrar um artigo¹⁵⁴ assinado por Gilberto Freyre a 19 de junho. Dizendo-se “sempre acadêmico”, por sua posição de isolamento e de aversão às estabilidades do trabalho universitário, o sociólogo comenta em sua crônica as candidaturas de Pontes de Miranda e de Rachel de Queiroz à ABL. Para o mestre de Apipucos, a amiga deveria ser aclamada “como a primeira escritora brasileira a tornar-se membro da Academia de Letras do seu País: durante anos intransigentemente monossexual.” (FREYRE, 1977, p. 13.)

¹⁵³ ALBERTO, João. “Vitórias femininas”. **Diário de Pernambuco**, Recife, 18 abr. 1977, p. 3.

¹⁵⁴ FREYRE, Gilberto. “Sempre acadêmico: por quê?”. **Diário de Pernambuco**, Recife, 19 jun. 1977.

No dia da eleição, 4 de agosto de 1977, o **Jornal do Brasil**¹⁵⁵ imprimiu uma longa matéria sobre o evento. Informando que Rachel de Queiroz, em caso de vitória, estaria dispensada do uso dos tradicionais fardão, chapéu de dois bicos e espada, o texto traz a público um esclarecimento dado por Austregésilo de Athayde, segundo o qual a primeira imortal usaria um adequado vestido longo e escuro. Essa questão da vestimenta, devemos registrar, será recorrente nas matérias seguintes, exatamente por se tratar de um modelo feminino inédito e ao mesmo tempo matriz para futuras mulheres ingressas.

Marcado o escrutínio para as 17h daquela quinta-feira, a ABL esperava o comparecimento de 29 acadêmicos. Sendo 39 o número total de votantes, 10 enviariam sua decisão por carta, sendo eles Herberto Sales, João Cabral de Melo Neto, José Américo de Almeida, Luis Viana Filho, Mário Palmério, Mauro Mota, Miguel Reale, Menotti del Picchia, Paulo Carneiro e Osvaldo Orico. A eleição de Rachel, na opinião de Adonias Filho, seu principal cabo eleitoral, era tida como certa, tendo o romancista baiano lhe conseguido um mínimo de 22 e um máximo de 29 votos, segundo a matéria.

A Cadeira n.º 5 esperava por seu quinto ocupante. Tendo por fundador o poeta parnasiano Raimundo Correia e por patrono o ficcionista romântico Bernardo Guimarães, ocuparam-na Osvaldo Cruz, Aloysio de Castro e Candido Motta Filho. Trazendo um breve perfil dos dois candidatos à vaga, a mesma reportagem descreve Rachel como uma mulher de 66 anos, cabelos prateados e que atualmente escreve para jornais. Ao resgatar a boa relação que a escritora tivera com o ex-presidente Jânio Quadros, o texto lembra que ela tivera também a oportunidade de ser a primeira Ministra da Educação do Brasil, convite declinado “porque detesta burocracia” (JORNAL DO BRASIL, 1977, p. 15.)

No dia seguinte, 5 de agosto, jornais do Brasil inteiro anunciavam Rachel de Queiroz a primeira mulher a ingressar na Academia Brasileira de Letras. Na nossa pesquisa, encontramos matérias saídas em **O Estado de Mato Grosso (MT)**¹⁵⁶, **Jornal do Commercio (RJ)**¹⁵⁷ ¹⁵⁸, **Jornal do Brasil (RJ)**¹⁵⁹ e **Diario de**

¹⁵⁵ JORNAL DO BRASIL. “Academia dispensa da espada a mulher que for eleita imortal”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 ago. 1977, p. 15.

¹⁵⁶ O ESTADO DE MATO GROSSO. “Rachel de Queiroz, eleita ontem para a ABL”. **O Estado de Mato Grosso**, Cuiabá, 5 ago. 1977, p. 1.

¹⁵⁷ JORNAL DO COMMERCIO. “Rachel, a primeira ‘imortal’ da ABL”. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 5 ago. 1977, p. 1.

Pernambuco (PE)¹⁶⁰. Em todas elas, a informação de que a escritora recebera um total de 23 votos, contra 15 dados a Pontes de Miranda; um voto foi branco. Encerrada a sessão que durou exatos 25 minutos, alguns acadêmicos se pronunciaram sobre a vitória de Rachel. Pedro Calmon foi um deles. Ao deixar a ABL, o historiador disse ao **Jornal do Commercio**: “Votei contra, sou voto vencido. A Academia passou 80 anos sem admitir mulheres e poderia continuar assim.” (JORNAL DO COMMERCIO, 1977, p. 1). Opinião diferente da expressa pelo Presidente Austregésilo de Athayde, que se disse satisfeito com a entrada da amiga, “pois ela é uma grande figura literária do país.” (p. 1) e por Antonio Houaiss, que desconsiderou os votos contrários a Rachel: “Para efeito moral, Rachel teve 39 votos. A Academia é uma velha senhora que está tomando vergonha aos poucos.” (JORNAL DO COMMERCIO, 1977, p. 3.)

Trazendo as palavras da própria Rachel após a sua vitória, o **Diário de Pernambuco** imprimiu: “Estou muito contente e espero que no meu rastro outras intelectuais ingressem na academia. Desde agora, mais do que nunca, serei eleitora fervorosa da candidatura de Dinah Silveira de Queiroz, a primeira dama da literatura brasileira.” (DIARIO DE PERNAMBUCO, 1977, p. 1). Do outro lado, o candidato derrotado, Pontes de Miranda, mostrou-se de acordo com o resultado: “Estou tranquilo e satisfeito com a vitória da minha amiga Rachel, pois sempre fui favorável ao ingresso de mulheres na Academia.” (JORNAL DO COMMERCIO, 1977, p. 3.)

Detalhes da festa dada por Rachel e Oyama no amplo apartamento do casal no Leblon aparecem na reportagem do **Jornal do Brasil**, que coloca os acadêmicos Jorge Amado, Octavio de Faria e Adonias Filho entre os presentes. Sabendo ser este último, que já apresentamos como principal angariador de votos para Rachel, o presidente do Conselho Federal de Cultura – órgão que agora reunia entre seus membros um total de doze imortais –, melhor entendemos o seguinte desabafo de Pontes de Miranda: “Você pode me perguntar se quem venceu foi uma mulher. Eu lhe responderei: não, quem ganhou foi o Governo.” (JORNAL DO BRASIL, 1977, p. 23). Diante de tão massivo apoio, a entrada de Rachel parecia certa desde o ano anterior, quando o Regimento Interno fora alterado. As intenções que orientaram tal

¹⁵⁸ JORNAL DO COMMERCIO. “Rachel, a primeira imortal”. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 5 ago. 1977, p. 3.

¹⁵⁹ JORNAL DO COMMERCIO. “Rachel é eleita imortal e Pontes de Miranda acha que vitória é do Governo”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 ago. 1977, p. 23.

¹⁶⁰ DIARIO DE PERNAMBUCO. “Rachel de Queiroz quebra tabu e se torna ‘imortal’”. **Diário de Pernambuco**, Recife, 5 ago. 1977, p. 1.

modificação do código, portanto, dão ao processo um quê de casuísmo, tendo em vista o favorecimento de uma pessoa em particular, amparada por imbatíveis incentivadores e aliados dentro da instituição. Na opinião da socióloga Micheli Fanini, que estudou profundamente a presença feminina na ABL,

a eleição de Rachel de Queiroz, a primeira mulher a sagrar-se imortal, [...] exprime muito menos uma modificação na mentalidade da agremiação do que ratifica a sua compleição: ela é, por suposto, fruto da aquiescência não propriamente acerca do ingresso feminino, mas da eleição de uma escritora que fazia parte do establishment, que mantinha vínculos de amizade e relações de favorecimento e conveniência com muitos acadêmicos. (FANINI, 2009, p. 337-338.)

Como a fortalecer a ideia de que a vitória de Rachel de Queiroz foi também a do Governo, no mês de agosto os jornais vão tornar público um telegrama enviado pelo então presidente Ernesto Beckmann Geisel à escritora, parabenizando-a pela conquista:

Sua eleição para a Academia Brasileira de Letras traduz um justo reconhecimento à obra literária que a senhora produziu. Creio que todos os seus leitores, entre os quais me incluo, congratulam-se por fato tão auspicioso e esperam que novos livros de sua autoria surjam para enriquecimento da literatura brasileira.

Presidente Ernesto Geisel¹⁶¹
(DIARIO DE PERNAMBUCO, 1977, p. 16.)

Recebendo homenagens também no plenário do Senado, a escritora terá sua produção intelectual e artística enaltecida até por políticos da oposição, como o seu conterrâneo Mauro Benevides, do MDB-CE. Na Câmara, no entanto, houve quem se mostrasse descontente com o resultado, caso do Deputado mineiro Tarciso Delgado, para quem “Rachel de Queiroz ganhar de Pontes de Miranda é algo que humilha o Brasil.”¹⁶² (JORNAL DO BRASIL, 1977, p. 16).

Nessa mesma matéria, são transcritos os agradecimentos de Rachel ao Presidente do país, após ter recebido o telegrama que citamos pouco acima. Assim responde a escritora ao militar, em carta escrita à mão:

Vossa Excelência avaliará, decerto, quanto me honrou o seu telegrama de cumprimentos, recebido logo após minha eleição para a Academia

¹⁶¹ DIARIO DE PERNAMBUCO. “Geisel congratula-se com Raquel pelo ingresso na ABL”. **Diário de Pernambuco**, Recife, 6 ago. 1977, p. 16.

¹⁶² JORNAL DO BRASIL. “Escritora agradece a Geisel”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 ago. 1977, p. 16.

Brasileira de Letras. E deixou-me especialmente feliz a sua declaração de que se inclui entre os meus leitores. Que pode realmente desejar um escritor, além desse leitor especialíssimo, o seu Presidente? Vossa Excelência diz-me esperar que novos livros surjam ainda; decerto surgirão – afinal é meu ofício escrevê-los. Ofício, aliás, bem ameno, se o compararmos com o seu, senhor Presidente, que o vem cumprindo com tanta bravura, sabedoria e equilíbrio, além do exemplar patriotismo; timoneiro de mão segura, nestas águas difíceis pelas quais navega o mundo, na nossa era. Com os melhores cumprimentos à D. Lucy e lembranças especiais à querida Amália, sou, senhor Presidente, sua patrícia realmente muito grata. (JORNAL DO BRASIL, 1977, p. 16.)

Relembrando seus contatos com os presidentes do período Militar, Rachel afirma em suas memórias que só tivera ligações de cortesia com o governo Geisel, “além das boas relações com Amália Geisel, filha do general, que é uma moça de primeira qualidade.” (QUEIROZ, 2010a, p. 221). Por outro lado, analisando a correspondência pessoal da escritora, presente no Instituto Moreira Salles, encontramos algumas cartas enviadas pelo ex-presidente Emílio Garrastazu Médici.

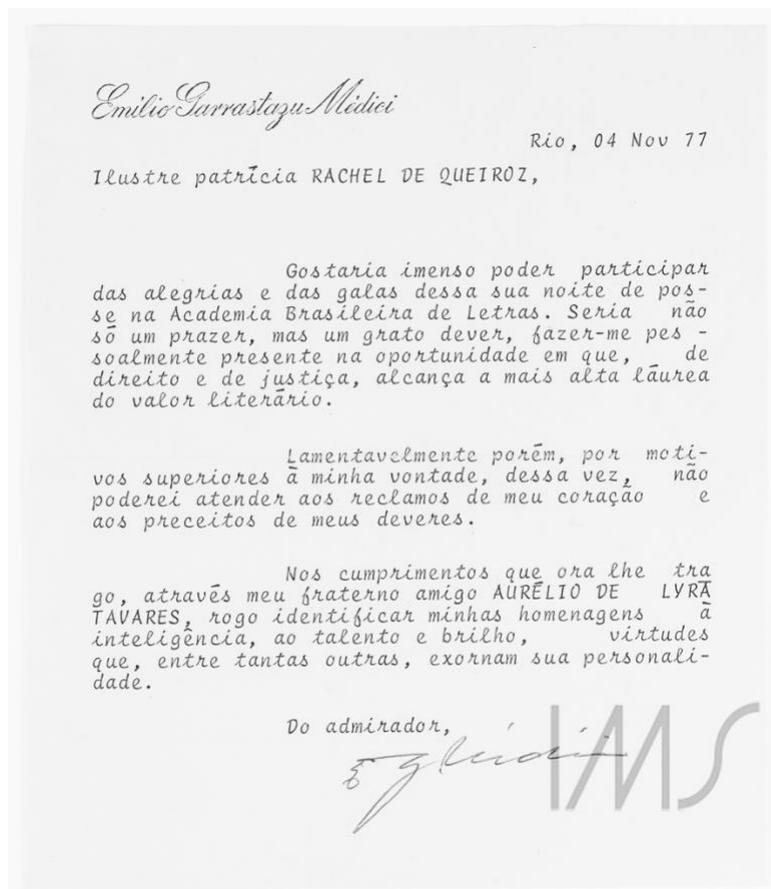
A primeira, datada de 11 de outubro de 1971, quando ainda chefe do Poder Executivo, é um agradecimento por ter a escritora enviado, com uma “generosa dedicatória” (MÉDICI, 1971, p. 1) o livro didático **Meu livro de Brasil** (1971), produzido a quadro mãos por Rachel de Queiroz e Nilda Betlem, a ser usado nas aulas de Educação Moral e Cívica do então chamado “ciclo primário do ensino fundamental”. Na correspondência¹⁶³, Médici, acreditando que a verdade e o trabalho sérios são os ingredientes da grande mudança em que todos se empenhavam, reconhecia o serviço levado a cabo pelas autoras, “pela síntese feliz, pela forma singela, e assim adequado ao seu propósito.” (p.1.)

Em outra carta¹⁶⁴, enviada não mais de Brasília, mas do Rio de Janeiro, a 4 de novembro de 1977, dia da posse de Rachel na ABL, Médici fala de o quanto gostaria e do prazer que seria participar do evento em que a sua ilustre patrícia, “de direito e de justiça, alcança a mais alta láurea do valor literário.” (1977, p. 1). É como um verdadeiro admirador da escritora que escreve o político brasileiro, lamentando profundamente, por razões não explicitadas, não poder estar presente na noite da cerimônia: “Lamentavelmente, porém, por motivos superiores à minha vontade, dessa vez, não poderei atender aos reclamos de meu coração e aos preceitos de meus deveres.” (p. 1.)

¹⁶³ MÉDICI, Emílio Garrastazu. [Correspondência]. Destinatário: Rachel de Queiroz. Brasília, 11 out. 1971. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

¹⁶⁴ MÉDICI, Emílio Garrastazu. [Correspondência]. Destinatário: Rachel de Queiroz. Rio de Janeiro, 4 nov. 1977. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

Imagem 8 – Carta de Emílio Garrastazu Médici a Rachel de Queiroz. Rio de Janeiro, 4 de novembro de 1977.



Fonte: Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles

Voltando aos preparativos, como de praxe, os custos envolvendo a confecção da roupa usada na posse ficam a cargo do governo do estado natal do escritor. No caso de Rachel, conforme informação trazida pelo **Diário de Pernambuco**¹⁶⁵, o governador do Ceará, o sr. Adauto Bezerra, comunicou a ilustre filha da terra sobre a doação do vestido. A cerimônia de ingresso, como adiantava o **Jornal do Brasil**¹⁶⁶ de 18 de agosto, estava marcada para o dia 4 de novembro, com Rachel sendo recebida na Academia pelo escritor Adonias Filho. Para completar o traje, o Ceará também presentearia a escritora com o colar a ser usado na posse: “É todo de ouro,

¹⁶⁵ DIÁRIO DE PERNAMBUCO. “Ceará dará vestido de gala”. **Diário de Pernambuco**, Recife, 6 ago. 1977, p. 16.

¹⁶⁶ ZÓZIMO. “Roda-viva”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 ago. 1977, p. 3.

com o medalhão acadêmico em letras de ouro de lei. Dizem que é uma beleza. Justa homenagem.”¹⁶⁷, detalha o **Jornal do Commercio** (1977, p. 14.)

Maiores informações sobre a roupa saem na edição de 23 de setembro do **Jornal do Brasil**¹⁶⁸: no periódico carioca, lemos a notícia de que os acadêmicos haviam aprovado um modelo de vestido a ser usado na cerimônia. Criado, a pedido da escritora, pela estilista Sílvia de Souza Dantas, o traje foi avaliado pelos pares como um longo clássico e discreto. Mais do que o vestido usado por Rachel de Queiroz, seria esse o modelo oficial repetido por todas as demais mulheres que futuramente ingressassem na ABL. Segundo descrição da própria escritora, trata-se de “um longo, na cor dos fardões dos acadêmicos (verde-musgo), com decote em V, de mangas compridas tipo sino e com detalhes das palmas acadêmicas bordadas de dourado nas mangas e decote.” (JORNAL DO BRASIL, 1977, p. 6). Talvez tenha sido a questão da roupa o que mais ocupou a imprensa entre a data da eleição e a da posse. Também estudando a questão, a professora Heloisa Buarque de Hollanda (2015b) escreve que, naquele entremeio, “o chá das 5 reverte-se numa arena da moda” (p. 97.)

Se serve de amostra do apelo popular em torno da entrada de Rachel de Queiroz na Academia, a Escola de Samba Portela se ofereceu para prestar uma homenagem, com os seus componentes, à primeira imortal brasileira. Essa manifestação, no entanto, não teria espaço dentro da instituição, com o presidente consentindo que os sambistas, do lado de fora, poderiam fazer como melhor desejassem¹⁶⁹. Seria, então, em plena Avenida Presidente Wilson que a agremiação carnavalesca faria sua participação na grande festa nacional que foi a posse de Rachel.

Como já prevenira o **Jornal do Brasil**¹⁷⁰ de 19 de outubro de 1977, Ernesto Geisel não pôde comparecer ao Petit Trianon na noite de 4 de novembro. A razão, segundo o colunista Zózimo, era “a presença em Brasília do Presidente do Senegal Leopold Senghor.” (ZÓZIMO, 1977, p. 3). Em seu lugar, o Chefe de Estado enviou para a cerimônia o Ministro da Educação Ney Braga. Entre outras autoridades

¹⁶⁷ JORNAL DO COMMERCIO. “Em pauta”. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 11 set. 1977, p. 14.

¹⁶⁸ JORNAL DO BRASIL. “ABL escolhe traje oficial que Rachel usará na sua posse dia 4”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 set. 1977, p. 6.

¹⁶⁹ JORNAL DO COMMERCIO. “Homenagem”. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 3 set. 1977, p. 5.

¹⁷⁰ ZÓZIMO. “Roda-viva”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 out. 1977, p. 3.

presentes, estavam o Ministro da Justiça Armando Falcão e os Governadores do Ceará e do Rio de Janeiro, respectivamente os senhores Adauto Bezerra e Almirante Faria Lima.

Tendo Austregésilo de Athayde, presidente da ABL, proibido¹⁷¹ discursos laudatórios de poetisas, o que alteraria o ritual de posse¹⁷², somente duas personalidades puderam ler seus textos para o público: Rachel de Queiroz e Adonias Filho. Público expressivo, de cerca de mil pessoas, com predominância de mulheres entre os presentes. Segundo matéria impressa na capa do **Jornal do Commercio**¹⁷³, a leitura do discurso feita pela mais nova acadêmica durou quase meia hora, “pausadamente, com certo sorriso entre a emoção e a alegria.” (JORNAL DO COMMERCIO, 1977, p. 1.)

Não era, conforme a longa fotorreportagem da revista **Manchete**¹⁷⁴ trazia, a primeira vez que Rachel discursava na Academia Brasileira de Letras. Assinada pelo também acadêmico Josué Montello, com fotos de Nilton Ricardo e Gil Pinheiro, a matéria publicada na edição de 19 de novembro detalhava os principais acontecimentos da noite de posse, mas não sem antes lembrar que a escritora cearense já havia pisado na ABL na condição de vencedora do Prêmio Machado de Assis, mais alta láurea literária concedida pela agremiação. Congratulada em 1957 pelo conjunto de sua obra, Rachel realizara um discurso ao receber o prêmio, acontecimento que chegamos a comentar no capítulo anterior.

Agora na condição de membro, exatamente às 21h, trazida pelos acadêmicos Odylo Costa, filho, Octavio de Faria e Francisco de Assis Barbosa, Rachel ingressou no Salão Nobre da Academia, momento em que os demais colegas e convidados levantaram-se e aplaudiram-na de pé. Não deixando de registrar a presença das escritoras e futuras imortais Lygia Fagundes Telles e Nélida Piñon entre o público, Josué Montello faz um resumo do discurso de posse. Como manda a tradição, Rachel recordou em sua fala os antecessores da Cadeira que passava a ocupar. Cumprindo a ordem, louva a princípio Raimundo Correia, poeta com quem tivera

¹⁷¹ JORNAL DO BRASIL. “Presidente da ABL proíbe discursos laudatórios na posse de Rachel de Queiroz”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 nov. 1977, p. 9.

¹⁷² Austregésilo, talvez na tentativa de atenuar o feito histórico que estava prestes a acontecer, chegou a explicar para um jornalista: “Não será uma mulher a ingressar na Academia Brasileira de Letras, mas sim um escritor do sexo feminino.” (JORNAL DO BRASIL, 1977, p. 9.)

¹⁷³ JORNAL DO COMMERCIO. “Rachel de Queiroz é a 1ª. mulher na Academia”. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 5 nov. 1977, p. 1.

¹⁷⁴ MONTELLO, Josué. “Rachel de Queiroz: a primeira imortal”. **Manchete**, São Paulo, 19 nov. 1977, p. 4-11.

contato ainda na adolescência, e em seguida discursa encomiasticamente a respeito de Oswaldo Cruz, Aloysio de Castro e Cândido Mota Filho, último ocupante da vaga de número 5. No texto laudatório, não poderia ficar de fora Bernardo de Guimarães, patrono da Cadeira e único que compartilhava afinidades com Rachel de Queiroz no que diz respeito ao gênero literário que os fizera famosos: o romance.

Terminada a mensagem, coube a José Américo de Almeida a imposição do colar acadêmico à nova integrante. A entrega do diploma, por sua vez, ficara a cargo de Alceu Amoroso Lima. O discurso de boas-vindas em nome da ABL foi feito por Adonias Filho, sem dúvida o principal articulador e responsável pelos bastidores do acontecimento. Fazendo um apanhado da literatura de Rachel de Queiroz em sua fala, embora tenha colocado sobre **O quinze** o foco da sua apreciação, o acadêmico manifestou certo estudo crítico acerca da vida e da obra da recepcionada, antes de arrematar: “O vosso lugar nesta Casa, pois, não é apenas vosso. É também e sobretudo da Literatura Brasileira, porque ninguém a serviu melhor que vós, Sra. Rachel de Queiroz, com talento e amor, respeito e dignidade.” (ADONIAS FILHO, 1977). Como a resumir a noite histórica, Josué Montello encerra a matéria fazendo uma análise que muito bem justifica toda a atenção que dispendemos em torno desse episódio:

De todas as posses da Academia Brasileira, realizadas até hoje na sede da Avenida Presidente Wilson, foi a de Rachel de Queiroz a mais concorrida. Ao tempo do Silogeu Brasileiro, não houve outra que se lhe pudesse comparar. Nos corredores, nos salões contíguos ao salão principal, nos pequenos espaços entre as salas, a multidão de comprimida, dando à escritora, na noite de sua festa, a sensação física da glória, com os abraços, os apertos de mão e as palmas calorosas, tudo a indicar-lhe que não foi em vão o seu esforço na fidelidade à vocação literária. Pode-se dizer que o Brasil inteiro ali estava para festejar, não somente a entrada das escritoras na Academia, mas sobretudo o triunfo merecido daquela que, neste momento, dignamente e brilhantemente as representa, com os seus romances, o seu teatro e as suas crônicas. (MONTELLO, 1977, p. 11.)

Daí pra frente, não conhecemos uma entrevista longa da escritora que não tocasse na questão do seu ingresso na Academia Brasileira de Letras, tão grande o impacto daquele feito na mentalidade nacional. Como sabemos hoje, Rachel não ficou por muito tempo desacompanhada de mulheres na instituição. Quatro anos depois, em 1981, entra Dinah Silveira de Queiroz, quem verdadeira e abertamente lutara pelo ingresso feminino. Na sequência, tomarão posse como sócias da agremiação Lygia Fagundes Telles (1987); Nélida Piñon (1990), que em 1996 será a

primeira presidente da ABL; Zélia Gattai (2002), ocupando a cadeira deixada vaga pelo marido, Jorge Amado; Ana Maria Machado (2003), quem também presidiu a Academia; a professora Cleonice Berardinelli (2010); Rosiska Darcy de Oliveira (2013); e Fernanda Montenegro, eleita no ano de 2021.

Em 1975, quando entrara na Academia Brasileira de Letras, Rachel trazia em sua bagagem literária um total de seis romances, duas peças de teatro, centenas de crônicas e contos reunidos em coletâneas do gênero, obra infanto-juvenil e um número expressivo de traduções feitas. Dos romances, um seria editado em livro somente em 1985, tendo saído originalmente em folhetins, na revista **O Cruzeiro**, nos anos 1950: **O galo de ouro**, obra de ambientação carioca que chegamos a apresentar no capítulo anterior. Um ano depois, em 1986, publica **Cafute e Pena de Prata**, livro que, ao lado de **O menino mágico** (1969), fez de Rachel uma escritora também presente no meio literário infantil.

Falando das publicações em livro, para comemorar, com um pouco de atraso, o cinquentenário da presença de Rachel de Queiroz na Casa, a editora José Olympio, em 1989, organiza a obra reunida da escritora, dividida em cinco volumes. Contendo uma introdução de Antonio Carlos Villaça, como já anunciava o **Jornal do Brasil**¹⁷⁵ de 11 de março daquele ano, a reunião seria lançada somente no dia 18 de julho, data presente em convite da editora divulgado por Zózimo¹⁷⁶. Trazendo maiores detalhes do evento, o caderno “Ideias: Livros”¹⁷⁷, ainda do **JB**, confirma que a escritora estaria esperando seus leitores a partir das 17 horas, na sede da Livraria, situada na rua Marquês de Olinda, 12, Botafogo, para autografar os três volumes já publicados.

Nos arquivos da escritora, constantes no Instituto Moreira Salles, encontramos uma carta assinada por Daniel Pereira, irmão de José Olympio. Nas três páginas do documento, datado de 20 de fevereiro de 1987, lemos uma proposta para o contrato da **Obra reunida** de Rachel de Queiroz. Depois de afirmar que Rachel representava o maior nome do catálogo da José Olympio, sendo ainda autora mais fiel à Casa, o

¹⁷⁵ JORNAL DO BRASIL. “Meio século na JO”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 mar. 1989, p. 2.

¹⁷⁶ ZÓZIMO. “Roda-viva”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 jul. 1989, p. 3.

¹⁷⁷ JORNAL DO BRASIL. “Juntos há 52 anos”. Ideias: Livros, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 jul. 1989, p. 2.

editor manuscreeve o que seria uma espécie de esboço da divisão dos volumes, contendo quantidade média de páginas, livros presentes em cada um etc. Vejamos:

Imagem 9 – Proposta de edição da **Obra reunida**, de Rachel de Queiroz

Rachel de Queiroz		
OBRA REUNIDA		
5 vols.		
1.º v.	{ 1. O Quilombo = 140	} 370
	{ 2. João Miguel = 120	
	{ 3. Caminho pedras = 110	
2.º v.	{ 4. 3 Marias = 110	} 420
	{ 5. Dora = 310	
3.º v.	{ 6. Galadecora = 250	} 470
	{ 7. Donzela = 220	
4.º v.	{ 8. 100 Crônicas = 300	} 460
	{ 9. Cacador tatu = 160	
5.º v.	{ 10. Mapinguari = 200	} 340
	{ 11. Lampião = 70	
	{ 12. Beata Maria do Egito = 70	
		2.060 p.ºs.

Fonte: Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles

Ocorre que os cinco volumes não saíram ao mesmo tempo. O último deles, por sinal, será anunciado na imprensa¹⁷⁸ no final de outubro, contendo uma seleção de crônicas e as peças **Lampião** e **A Beata Maria do Egito**, com preço de NCz\$ 78. Publicados todos os volumes, em dezembro, vemos a **Obra reunida** ser comentada pelo crítico literário Almeida Fischer¹⁷⁹, que enaltece o conjunto literário da escritora ao afirmar que nunca é demais “aplaudir Rachel, com ou sem motivo especial, por tudo o que ela tem feito pelo engrandecimento e dignidade do ofício de escrever em um país subdesenvolvido e de grande nível de analfabetismo como o nosso.” (FISCHER, 1989, p. 4). Seguindo o caminho das indicações literárias para quem pretende presentear alguém com um livro nas festas de fim de ano, Roberto Maria¹⁸⁰ inclui o lançamento da José Olympio entre as sugestões, e explica: “Os volumes são adquiridos separadamente. Um presente e tanto!” (MARIA, 1989, p. 2.)

¹⁷⁸ CORREIO BRAZILIENSE. “Obra reunida de Rachel de Queiroz retrata Nordeste”. **Correio Braziliense**, Brasília, 19 out. 1989, p. 4.

¹⁷⁹ FISCHER, Almeida. “Salve, Rachel”. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 10 dez. 1989.

¹⁸⁰ MARIA, Roberto. “Livro, o nobre presente”. **O Fluminense**, Rio de Janeiro, 17 dez. 1989, p. 2.

Sem dúvida ambiciosa do ponto de vista editorial, a publicação da **Obra reunida** de Rachel de Queiroz foi, ao mesmo tempo, a sua última parceria com a José Olympio. Explica-se: com o falecimento dos dois líderes da Casa, José Olympio, em 1990, e seu irmão Daniel Pereira, em 1991, a escritora decidiu pôr fim a uma união que durara mais de meio século, iniciada com a publicação de **Caminho de pedras**, em 1937; fato que ilustra o quanto a J.O. tinha naquelas duas figuras a força do seu carisma e a sustentação das suas relações pessoais. “Foram eles os meus editores únicos, até que a morte nos separou.” (QUEIROZ, 2010a, p. 197), relembra Rachel em suas memórias.

Em novembro de 1991, o caderno “Ideias: Livros”¹⁸¹, do **Jornal do Brasil**, escreve que Rachel de Queiroz estava de mudança para a Siciliano, editora paulista por onde deveria ser publicado o seu mais novo livro, ainda não concluído, mas cujo título já era conhecido: **Memorial de Maria Moura**. “‘É um romance passado no sertão brasileiro, nos meados do século passado, e conta a história de uma mulher muito especial’, diz a escritora. Rachel não adianta mais, para não estragar a surpresa.” (JORNAL DO BRASIL, 1991, p. 2). Antes mesmo de publicar a obra inédita, a Siciliano estava, no primeiro trimestre do ano seguinte, pronta para iniciar o relançamento de toda a sua produção ficcional contratada.

O primeiro título a sair sob o novo selo seriam **As três Marias**, em fevereiro, segundo informação presente no mesmo caderno literário do **JB**¹⁸². Em março, dando continuidade ao plano de reeditar um livro de Rachel por mês, a Siciliano republica **João Miguel**; já **Dôra, Doralina**, por sua vez, ganhará nova edição em abril, motivo suficiente para que o romance volte a ser lido e analisado na imprensa¹⁸³. Tudo isso para reaquecer o nome de Rachel de Queiroz no mercado livreiro, enquanto o **Memorial de Maria Moura** não chegava às prateleiras das livrarias.

Buscando entender o processo de mudança de editoras, encontramos informações discrepantes, sobretudo no que diz respeito ao valor pago em leilão pelos direitos autorais. De acordo com os **Cadernos de Literatura Brasileira** (1997, p. 14), a Editora Siciliano adquiriu a licença de publicação da obra completa de

¹⁸¹ JORNAL DO BRASIL. “Mudança”. “Ideias: Livros”, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 nov. 1991, p. 2.

¹⁸² JORNAL DO BRASIL. “Migração”. “Ideias: Livros”, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 fev. 1992, p. 2.

¹⁸³ MELO JUNIOR, Marcelo. “O romance que marcou a volta de Rachel de Queiroz”. **Correio Braziliense**, Brasília, 18 abr. 1992, p. 6.

Rachel pelo lance divulgado de 150.000 dólares. No entanto, segundo a edição de 2 de setembro de 1991 de **O Globo**¹⁸⁴, a negociação envolveu um adiantamento de US\$ 100 mil. Números igualmente surpreendentes, a despeito da diferença, sobretudo para uma escritora acostumada a transações informais com a José Olympio, onde seus contratos sempre foram verbais, ou “de boca”, como se diz. No mais, o único acordo protocolar entre Rachel e a J.O. foi feito somente em 1987¹⁸⁵, justamente para combinar a publicação das **Obras reunidas**, que chegaram às livrarias com dois anos de atraso.

Em pesquisa no acervo da escritora, sob os cuidados do Instituto Moreira Salles (RJ), tomamos ciência de outra editora que, ainda nos anos 80, elaborou e apresentou a Rachel uma proposta de publicação de sua obra. Trata-se da carioca Nova Fronteira, que, em carta de 12 de janeiro de 1984¹⁸⁶, apresenta-lhe em dez tópicos o esboço de um projeto editorial. Assinado pelo editor Pedro Paulo de Sena Madureira, o convite para que a autora de **O quinze** fizesse parte do catálogo – catálogo que contava, àquela altura, com a presença de escritores da importância de Josué Montello, Antonio Callado e João Ubaldo Ribeiro – trazia, entre outras promessas, a de uma substancial expansão na disseminação da sua obra no país e também uma apresentação editorial dos livros em sintonia com os novos modelos de produção gráfica de mais alto padrão. Firme no propósito de ter a escritora entre as publicações da casa, a Nova Fronteira se mostrava disposta a enfrentar eventuais empecilhos jurídicos no processo de mudança de editoras:

Quaisquer que sejam as complicações jurídicas e burocráticas que criem, a Nova Fronteira tem todas as condições – e as põe a seu serviço – para ajudá-la a resolvê-las. Se não for possível contratar todos os seus títulos de uma só vez, podemos estudar a contratação dos títulos que se forem gradualmente liberando. (MADUREIRA, 1984, p. 1)

Ao que se sabe, Rachel manteve-se fiel à José Olympio, não aceitando a tentadora proposta editorial apresentada pela Nova Fronteira. Somente após a morte de seus líderes, José Olympio e Daniel Pereira, no início dos anos 1990, a romancista considera a sua saída da editora. Oportunidade aproveitada pela

¹⁸⁴ BOECHAT, Ricardo. “Best-seller”. **O Globo**, Rio de Janeiro, 2 set. 1991, p. 8.

¹⁸⁵ O GLOBO. “Quatro vezes quinze”. “Segundo Caderno”, **O Globo**, Rio de Janeiro, 18 jul. 1989, p. 1.

¹⁸⁶ MADUREIRA, Pedro Paulo de Sena. [Correspondência]. Destinatário: Rachel de Queiroz. Rio de Janeiro, 12 jan. 1984. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

Siciliano, que adquire os seus direitos de publicação, pagando por isso os valores anteriormente expressos.

6.2 ANUNCIANDO O ENCERRAMENTO DE UMA CARREIRA DE ROMANCISTA: A RECEPÇÃO JORNALÍSTICA DE *MEMORIAL DE MARIA MOURA* (1992-1993)

Mas, e o novo livro que estava para sair? A seu respeito, embora as principais informações tenham vindo a público somente em 1991 – como o futuro título e a editora responsável pela publicação –, bem antes, ainda na década de 80, encontramos Rachel falar do que seria o embrião do romance que se preparava para escrever. Em entrevista concedida a Valéria Rodrigues, colaboradora do jornal carioca **Tribuna da Imprensa**¹⁸⁷, a escritora declarava que estava pesquisando a vida de uma “cangaceira” que viveu no Nordeste brasileiro do século XVII, figura que inspiraria a protagonista da sua próxima obra:

A ideia surgiu da leitura de umas poucas linhas de um compêndio de História do Brasil, quando Rachel e a irmã Maria Luiza estavam preparando um programa para a TV Educativa sobre as secas do Nordeste. O projeto nasceu no ano passado e acabou não indo ao ar, mas a escritora descobriu registros de secas desde o final do século XVI. Por sorte, descobriu também, no sertão pernambucano do século XVII, uma figura que pode inspirar um novo livro. Trata-se de Maria de Oliveira, chefe do bando de cangaceiros mais importante da região, que, ao lado da família, efetuava ataques às aldeias mais próximas. (RODRIGUES, 1985, p. 6.)

Confirmando, quatro anos depois, que a história da “cangaceira” estava em “gestação”, como gostava de comparar o processo de criação romanesca, Rachel dá mais detalhes do romance que, ao que tudo indica, já começara a escrever:

A história se passa em 1875, em um desses locais que os mapas brasileiros da época designavam por território inexplorado, ou seja, locais não mapeados. Lá, uma mulher (as mulheres são sempre protagonistas de meus livros) viverá uma história épica, num contexto de terra sem lei, num cenário de sangue – adianta. (O GLOBO, 1989, p. 1.)

¹⁸⁷ RODRIGUES, Valéria. “No rastro de uma cangaceira”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 6 nov. 1985, p. 6.

Ao chegarmos a 1991, às vésperas da publicação do **Memorial**, o **Jornal do Brasil**¹⁸⁸ do mês de julho informava que há um ano e meio a máquina de escrever de Rachel funcionava várias horas por dia, colocando no papel a história que tinha chegado aos dois terços, esperando a romancista terminá-la até o Natal. Adiantando que o título seria **Memorial de Maria Moura**, a nota avaliava que, aos 80 anos, Rachel estava em plena forma: “Além de escrever, viaja, faz conferências, debate em público e polemiza, como aconteceu semana passada.” (JORNAL DO BRASIL, 1991, n. p.). A polêmica em questão ocorreu diante das câmeras da TV Cultura, no início do mês, enquanto a entrevistada participava do programa **Roda Viva**. No encontro que se tornou antológico, a escritora manteve um diálogo tenso com o contista Caio Fernando Abreu, sobretudo ao tratarem do período militar, que contou com a expressa colaboração de Rachel em seus primeiros anos.

Em novembro de 1991, decerto na busca por cumprir o prazo de conclusão, ao ser perguntada pelo **JB**¹⁸⁹ sobre o que estava lendo ultimamente, Rachel responde que se encontrava totalmente tomada pela finalização de seu último romance e lia um único livro: “a biografia da Rainha Elisabeth I da Inglaterra, escrita pelo francês Jacques Chastenet e editada pela Marabout Université.” (JORNAL DO BRASIL, 1991, n. p.). A tentativa de terminar a obra até dezembro, como demonstraremos à frente, será frustrada, mas as expectativas em torno do livro continuavam altas. Anunciando a 12^a. Bienal Internacional do Livro de São Paulo, a ter lugar no Pavilhão Bienal do Ibirapuera em agosto de 1992, uma das últimas edições de **O Estado de S. Paulo**¹⁹⁰ do ano de 1991 colocou o **Memorial de Maria Moura** entre os principais lançamentos do evento organizado pela Câmara Brasileira do Livro.

Entrando no ano de 1992, a primeira nota que encontramos sobre o novo romance foi publicada pelo **Jornal do Brasil**¹⁹¹ de 17 de fevereiro. Ao trazer a informação de que Rachel finalmente colocara o ponto final no **Memorial**, cujos originais compostos por 700 páginas datilografadas já estavam sob posse da Siciliano, o periódico adiantou em alguns dias, como mais tarde o leitor poderia

¹⁸⁸ JORNAL DO BRASIL. “Como anda”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 jul. 1991, n. p.

¹⁸⁹ JORNAL DO BRASIL. “O que eles leem”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 nov. 1991, n. p.

¹⁹⁰ O ESTADO DE S. PAULO. “Bienal 92 e centenários”. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 28 dez. 1991, n. p.

¹⁹¹ JORNAL DO BRASIL. “Ponto final”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 fev. 1992, n. p.

perceber, a verdadeira data de conclusão do livro¹⁹². Uma semana depois, e sem dúvida mais prudente nesse sentido, a articulista Maria Martins, de **O Globo**¹⁹³, escreve que o romance estava prestes a ser entregue à editora, que o lançaria no segundo semestre.

Nessa mesma matéria, adiantando que o **Memorial** era dedicado à Elisabeth I (1533-1603), que inspirou a criação de Maria Moura, Rachel não deixa de citar a importância do sertanista Osvaldo Lamartine, responsável por ajudá-la com informações sobre a geografia e os costumes da época. Ao estudioso, também, o romance é dedicado, bem como à Maria Luíza de Queiroz Salek, irmã e principal companheira da escritora após a morte de Oyama de Macedo, em 1982. Tendo pesquisado a linguagem e as tradições do século XIX, Rachel garantia que não fizera um romance histórico: “Sou uma coloquialista convicta, contra qualquer tendência arcaizante” (MARTINS, 1992, p. 2), questão que sem dúvida discutiremos mais à frente.

Trazendo uma foto em que Rachel posa com as surpreendentes 700 páginas datilografadas do **Memorial de Maria Moura**, número muito além dos padrões da escritora, o depoimento intitulado “Confissões de uma escritora triste”¹⁹⁴, assinado por Isabel Cristina Mauad, afirmava ser aquela a terceira versão dos originais, sob risco de seguir para a quarta, caso a Siciliano não os tomasse imediatamente para edição.

¹⁹² Na última linha do romance, como a indicar sua data de conclusão, lemos o seguinte: “Rio, 22 de fevereiro de 1992, onze da manhã.” (QUEIROZ, 1992, p. 482.)

¹⁹³ MARTINS, Maria. “A saga da rainha bandida”. **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 fev. 1992, p. 2.

¹⁹⁴ MAUAD, Isabel Cristina. “Confissões de uma escritora triste”. **O Globo**, Rio de Janeiro, 15 mar. 1992, p. 7.

Imagem 10 – Rachel posando para o fotógrafo César Loureiro, com as 700 páginas dos originais de **Memorial de Maria Moura**



Fonte: **O Globo**, Rio de Janeiro, 15 mar. 1992. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

Adiantando ao público um pequeno trecho do romance, a matéria de **O Globo** trazia ainda uma entrevista com a escritora. Numa das falas, Rachel esclarece que a narrativa, embora tenha nascido a partir de pesquisa sobre uma “cangaceira” que viveu no século XVII, na verdade se passa no século XIX. No que diz respeito à estrutura e à voz narrativa, a polifonia foi o caminho escolhido: “São cinco personagens falando cada um sua linguagem própria – conta ela, esclarecendo não se tratar de um romance histórico.” (MAUAD, 1992, p. 7). A justificativa, possivelmente dada por Rachel, para que o **Memorial** não fosse enquadrado como uma obra do gênero está presente numa outra edição de **O Globo**¹⁹⁵, publicada no mês seguinte, a 6 de abril de 1992:

Embora esteja inserido no contexto da época em que se passa a ação, entre 1830 e 1850, o livro não é um romance histórico: os personagens foram inteiramente criados pela escritora e vivem em um sertão mais ou menos imaginário na confluência dos estados da Paraíba, Ceará, Rio Grande do Norte e Bahia. (LINO, 1992, p. 17.)

Se essa ausência de personalidades históricas basta para eximir o livro da classificação de romance histórico, tal questão é algo que precisa ser

¹⁹⁵ LINO, Flávio Henrique. “Rachel: um novo livro no prelo”. **O Globo**, Rio de Janeiro, 6 abr. 1992, p. 17.

oportunamente discutido. Mas, insistindo nela, a revista **Visão**¹⁹⁶ traz uma longa matéria em que aborda o universo do cangaço representado no **Memorial**. Apesar de inicialmente motivada pela pesquisa em torno da líder de bando Maria Oliveira, Rachel assegura que tudo o mais no seu livro é produto da imaginação, “sem nenhum compromisso com a realidade, até porque as informações sobre Maria Oliveira são tão poucas que não encheriam sequer uma página.” (VISÃO, 1992, n. p.). Imaginação aliada, é claro, a uma longa pesquisa que lhe tomou vários meses: “Era preciso saber como as pessoas falavam naquela região, como se vestiam, como mobiliavam as casas, o que comiam e, sobretudo, como se expressavam.” (VISÃO, 1992, n. p.). Equivalendo este último ponto a uma experiência inédita para a escritora, uma vez que precisou estar atenta às diferenças de estilo e de registro de cada personagem-narrador: “O padre usa a linguagem culta, a Moura, alfabetizada e inteligente, usa uma linguagem mais articulada, coerente, enquanto os primos se expressam de modo rude, primitivo.” (VISÃO, 1992, n. p.)

Ainda no mês de maio, somente alguns leitores tiveram acesso antecipado ao livro. Um desses privilegiados, conforme escreve Mario Pontes ao **Jornal do Brasil**¹⁹⁷, definira **Memorial de Maria Moura** como um **Doña Bárbara** em ritmo de John Ford, romance “na sua opinião o mais vigoroso da autora em seis decênios de criação literária.” (PONTES, 1992, p. 2). O público geral, por sua vez, teve mesmo que esperar até agosto para ter em mãos aquele que Rachel anunciara como sendo seu último trabalho como romancista. O lançamento, em Fortaleza, foi no dia 21 daquele mês, como anunciava a matéria de capa do caderno “Vida e Arte” do jornal cearense **O Povo**¹⁹⁸. Notícia reproduzida no **Jornal do Commercio**¹⁹⁹, em **A Tarde**²⁰⁰ e no **Correio de Notícias**²⁰¹.

Em entrevista ao periódico que fora uma das suas primeiras casas quando ainda uma adolescente que estreava no jornalismo local, Rachel de Queiroz afirmou que, vendo-se perto dos 82 anos, talvez não escrevesse mais nenhum romance depois do **Memorial**: “Sou uma escritora bissexta, que vai publicando à proporção

¹⁹⁶ VISÃO. “No rastro da cangaceira”. **Visão**, Rio de Janeiro, 22 abr. 1992.

¹⁹⁷ PONTES, Mario. “O romance da matriarca”. “Ideias: Livros e Ensaios”, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 mai. 1992, p. 2.

¹⁹⁸ O POVO. “A nobreza do sertão”. “Vida e Arte”, **O Povo**, Fortaleza, 21 ago. 1992, p. 1.

¹⁹⁹ JORNAL DO COMMERCIO. “Último romance”. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 22 ago. 1992, n. p.

²⁰⁰ A TARDE. “Último livro de Rachel”. **A Tarde**, Salvador, 22 ago. 1992, n. p.

²⁰¹ CORREIO DE NOTÍCIAS. “Rachel de Queiroz e o *Memorial de Maria Moura*”. **Correio de Notícias**, Curitiba, 23 ago. 1992, n. p.

que escreve” (O POVO, 1992, p. 1), é a forma que encontra para explicar os longos hiatos entre os livros e o fato de não ter em casa nenhum original não publicado: “saiba que se eu morrer neste segundo não deixo uma linha, uma palavra inédita guardada na gaveta.” (p. 1).

Falando de como a personalidade e a trajetória de Moura se formaram em sua cabeça, Rachel confessa que, a certa altura, deu-se conta de que já conhecia aquela história, somente não se lembrava de onde. “Foi uma sensação terrível, já que todo autor tem pavor do plágio inconsciente, de se pegar copiando sem querer a ideia de outro escritor.” (O POVO, 1992, p. 1). A revelação, contudo, viera a seu tempo, descobrindo que a inspiração tinha por fonte seu conhecimento sobre a vida da rainha inglesa Elisabeth I, uma figura histórica, portanto, detalhe que a tranquilizou por descaracterizar um eventual plágio: “A vida das duas tem vários pontos semelhantes, é claro que descontando todas as desproporções de época, de situação política e tudo o mais.” (p. 1.)

Em São Paulo, o grande momento de lançamento do **Memorial de Maria Moura**, como adiantamos, será a 12ª. Bienal Internacional do Livro. Entre 29 de agosto e 7 de setembro de 1992, foram expostos cerca de 130 mil livros em 237 estandes de editoras e representações de 19 países, num evento que ocupava uma área total de 15 mil metros quadrados. Com investimento de cerca de US\$ 2 milhões, a Câmara Brasileira do Livro, organizadora da Bienal, esperava levar um milhão de pessoas ao Parque Ibirapuera. Sem grandes atrações internacionais, o público foi recompensado com presenças locais como a de Jorge Amado, que lançava seu livro de memórias **Navegação de cabotagem**, e de sua esposa Zélia Gattai, igualmente memorialista em seu recém-saído **Chão de meninos**, além de Danuza Leão (**Na sala com Danuza**), João Antônio (**Guardador**), José J. Veiga (**O risonho cavalo do príncipe**), o best-seller Paulo Coelho (**As valquírias**) e Lygia Fagundes Telles em relançamento da sua obra.

Rachel de Queiroz, um dos principais nomes da programação, também estaria presente para autografar o **Memorial**, “romance agreste com que retorna ao gênero depois de um refresco de 20 anos”²⁰², como classificou o caderno “Ideias: Livros e Ensaios” do carioca **Jornal do Brasil**. Já na imprensa curitibana, um texto

²⁰² JORNAL DO BRASIL. “Feira de otimismo em tempos de crise”. “Ideias: Livros e Ensaios”, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 ago. 1992, p. 8-9.

bem-humorado do jornalista José Simão, colaborador do **Correio de Notícias**²⁰³, coloca o nome da romancista entre as estrelas do evento, mas pergunta: “E a Rachel de Queiroz? Ela vem ou vai mandar uma sócia? Aliás, qualquer pessoa nascida no Ceará é sócia da Rachel de Queiroz. Principalmente as senhoras. Rarará.” (SIMÕES, 1992, p. 5.)

Não temos como avaliar os impactos positivos da Bienal sobre a divulgação e a vendagem do novo livro, considerando que ele só vai aparecer pela primeira vez na lista de mais vendidos elaborada pelo **Jornal do Brasil** no mês seguinte ao evento, precisamente na edição de 19 de setembro. Tomando sempre por base o ranking desse periódico, cuja fonte de pesquisa contemplava livrarias das principais capitais do Sul, Sudeste e Nordeste do Brasil, observamos que o **Memorial de Maria Moura**, entre 1992 e 1993, aparece de forma um tanto irregular entre os títulos de ficção mais comercializados no país.

Quadro 3 – Presença do romance **Memorial de Maria Moura** na lista de “Os mais vendidos no Brasil”, publicada pelo **Jornal do Brasil** (RJ)

N.º DE SEMANAS	EDIÇÃO (JORNAL)	POSIÇÃO DO LIVRO NO RANKING	DATA DO PERIÓDICO
01	00164	8º.	19 de setembro de 1992
02	00171	3º.	26 de setembro de 1992
03	00178	5º.	3 de outubro de 1992
04	00185	3º.	10 de outubro de 1992
05	00192	8º.	17 de outubro de 1992
06	00199	6º.	24 de outubro de 1992
07	00206	4º.	31 de outubro de 1992
08	00213	6º.	7 de novembro de 1992
09	00220	3º.	14 de novembro de 1992
10	00227	4º.	21 de novembro de 1992
11	00234	3º.	28 de novembro de 1992

²⁰³ SIMÃO, José. “Na Bienal tem cada livro bom pra burro!”. **Correio de Notícias**, Curitiba, 29 ago. 1992, p. 5.

12	00241	4º.	5 de dezembro de 1992
13	00248	4º.	12 de dezembro de 1992
14	00255	Não consta na lista	19 de dezembro de 1992
15	00262	4º.	26 de dezembro de 1992
16	00269	1º.	2 de janeiro de 1993
17	00276	7º.	9 de janeiro de 1993
18	00283	Não consta na lista	16 de janeiro de 1993
19	00290	10º.	23 de janeiro de 1993
20	00297	5º.	30 de janeiro de 1993
21	00304	5º.	6 de fevereiro de 1993
22	00311	7º.	13 de fevereiro de 1993
23	00318	8º.	20 de fevereiro de 1993
24	00325	8º.	27 de fevereiro de 1993
25	00332	4º.	6 de março de 1993
26	00339	5º.	13 de março de 1993
27	00346	5º.	20 de março de 1993
28	00353	5º.	27 de março de 1993
29	00360	9º.	3 de abril de 1993
30	00002	10º.	10 de abril de 1993
31	00009	4º.	17 de abril de 1993
32	00016	8º.	24 de abril de 1993
33	00023	4º.	1º. de maio de 1993
34	00030	1º.	8 de maio de 1993
35	00037	7º.	15 de maio de 1993
36	00040	10º.	22 de maio de 1993
37	00051	9º.	29 de maio de 1993
38	00058	Não consta na lista	5 de junho de 1993
39	00065	Não consta na lista	12 de junho de 1993
40	00072	Não consta na lista	19 de junho de 1993
41	00079	Não consta na lista	26 de junho de 1993

42	00086	Não consta na lista	3 de julho de 1993
43	00093	Não consta na lista	10 de julho de 1993
44	00100	Não consta na lista	17 de julho de 1993
45	00107	7º.	24 de julho de 1993
46	00114	9º.	31 de julho de 1993
47	00121	7º.	7 de agosto de 1993
48	00128	3º.	14 de agosto de 1993
49	00135	10º.	21 de agosto de 1993
50	00142	9º.	28 de agosto de 1993
51	00149	10º.	4 de setembro de 1993
52	00156	Não consta na lista	11 de setembro de 1993
53	00163	Não consta na lista	18 de setembro de 1993
54	00170	Não consta na lista	25 de setembro de 1993
55	00177	Não consta na lista	2 de outubro de 1993
56	00184	10º.	9 de outubro de 1993
57	00191	Não consta na lista	16 de outubro de 1993
58	00198	10º.	23 de outubro de 1993

Fonte: Quadro elaborado pelos autores, baseada em pesquisa no acervo digital do **Jornal do Brasil** (RJ)

Ficando por 44 semanas não consecutivas entre os mais vendidos, o **Memorial** teve a sua primeira edição, de tiragem de 5 mil exemplares, esgotada pouco tempo depois do lançamento, o que decerto superou as expectativas da editora, considerando a situação do mercado livreiro do Brasil à época. Explica-se: pondo em análise as transformações políticas do país ao longo dos anos noventa, sobretudo os primeiros anos da década, sob administração de Fernando Collor (1990-1992), Isabel Travancas esclarece que tal governo não valorizou a área da cultura, o que trouxe consequências ao campo editorial. Como resultado da recessão econômica e do desemprego, projetos foram inviabilizados e editoras passaram por grave crise econômica, muito em razão da queda no consumo de livros. Como estratégia de sobrevivência, as casas “decidiram diminuir suas tiragens e reduzir o número de lançamentos” (TRAVANCAS, 2001, p. 49), o que nos ajuda a entender a cautelosa tiragem inicial do **Memorial**, embora romance de uma escritora

que era assunto de grande interesse por parte da mídia especializada sempre que retornava ao gênero após as longas pausas de costume.

Com preço inicial de capa de Cr\$ 74.450,00, o romance alcançou um total de nove edições até o ano de 1996. Tão alta vendagem ao longo dos anos pode ser explicada pela visibilidade que o livro alcançou após vencer as duas principais categorias da edição de 1993 do Prêmio Jabuti: a de “Melhor romance”, que garantiu à escritora um pagamento de US\$ 800, e a de “Livro do ano – ficção”, cujo valor de US\$ 8 mil representava a grande recompensa financeira do Prêmio.

Para além do Jabuti, sem dúvida impulsionou o interesse do público leitor a adaptação do **Memorial de Maria Moura** para a televisão. Entre 15 de maio e 17 de junho de 1994, a TV Globo transmitiu em 24 capítulos uma minissérie homônima. Pelos direitos da obra, a escritora teria recebido a quantia adiantada de 60 mil dólares. O papel da protagonista ficou com a atriz Glória Pires, muito elogiada pela crítica por seu trabalho. Mas, como nem tudo são flores, apesar do sucesso de audiência e de ter alavancado as vendas do romance, Rachel não se mostrara feliz com o resultado da adaptação: “É, eu não gostei. Eu me resenti um pouco. Achei que eles abusaram de violência e sexo. A Moura, no livro, é uma mulher sutil. Nunca mata com as próprias mãos. Na televisão, ela virou assassina, atirando de escopeta.” (QUEIROZ, 1997, p. 34), desabafa numa de suas entrevistas.

Não era a primeira vez que Rachel se dizia incomodada com a transposição de seus livros para a TV. No início dos anos 80, foi ao ar a novela **As três Marias**, baseada no seu quarto romance. Rememorando o desgosto que tivera com a adaptação, a escritora conta que chegava a telefonar para o proprietário do Grupo Globo:

“Com **As três Marias** eu tive uma grande briga com o doutor Roberto Marinho, durante a qual ele se manifestava com grande cordialidade. Eu falava: “O senhor mande parar essa porcaria”. Ele me respondia: “Mas, Rachel, eu não posso. Já está gravada toda a novela”. Eu compreendia. Mas quando aparecia outra iniquidade eu dava outra esculhambação amigável no doutor Roberto. Ele aguentava com a maior paciência.” (QUEIROZ, 1996, p. 9)

Uma semana depois de encerrada a transmissão do **Memorial de Maria Moura** na TV, Rachel estava acuada com o sucesso da adaptação: “Estou com

vontade de ir embora, para o sertão.”²⁰⁴ (QUEIROZ, 1994, p. 5), confessa a escritora como que assustada e querendo fugir daquela glória temporária, advinda de uma produção pouco fiel ao romance original: “Certas coisas não têm nada a ver com o livro, mas eu não me envolvi. Só exige uma coisa, que saísse um crédito dizendo: ‘adaptação livre do romance homônimo’” (p. 5). Obedecendo às solicitações, a Globo deixou a cargo de Jorge Furtado e Carlos Gerbase o roteiro da minissérie.

De volta ao período de lançamento do **Memorial** e considerando a fortuna crítica de primeira onda do livro, alcançamos um total de 14 artigos em nossa pesquisa. O primeiro deles, assinado por Marilene Felinto, saiu na publicação de 9 de agosto de 1992 da **Folha de S. Paulo**. O último, e decerto um dos mais profundos, encontramos na edição de 27 de fevereiro de 1993 do **Jornal do Brasil**, tendo por autor o renomado crítico Wilson Martins. Entre esses extremos, também fizeram sua leitura do **Memorial** os jornalistas e escritores Mario Pontes, Walcyr Carrasco, Antonio Carlos Villaça, Antonio Houaiss, Afrânio Coutinho, além de outros nomes que podem ser conferidos na tabela abaixo:

Quadro 4 – Artigos de crítica literária do romance **Memorial de Maria Moura** (1992)

N.º	PERIÓDICO E CIDADE	AUTOR DO ARTIGO	DATA DA PUBLICAÇÃO
01	Folha de S. Paulo (São Paulo-SP)	Marilene Felinto	9 de agosto de 1992
02	Jornal do Brasil (Rio de Janeiro-RJ)	Mario Pontes	22 de agosto de 1992
03	O Povo (Fortaleza-CE)	Márcia Gurgel	30 de agosto de 1992
04	Veja (São Paulo-SP)	Walcyr Carrasco	2 de setembro de 1992
05	Jornal da Tarde (São Paulo-SP)	Cecilia Almeida Salles	12 de setembro de 1992
06	Jornal do Commercio (Rio de Janeiro-RJ)	Telma Mekler	20 de setembro de

²⁰⁴ CASOTTI, Bruno. “Rachel foge de Maria Moura”. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 jun. 1994, p. 5 (entrevista).

			1992
07	Jornal do Brasil (Rio de Janeiro-RJ)	Antonio Carlos Villaça	25 de setembro de 1992
08	Jornal do Commercio (Rio de Janeiro-RJ)	Antonio Houaiss	6 de outubro de 1992
09	O Globo (Rio de Janeiro-RJ)	Elsie Lessa	16 de novembro de 1992
10	O Povo (Fortaleza-CE)	Joel Silveira	21 de novembro de 1992
11	Jornal do Commercio (Rio de Janeiro-RJ)	Afrânio Coutinho	22 de novembro de 1992
12	Diário do Povo (Teresina-PI)	Francisco Miguel de Moura	11 de dezembro de 1992
13	Fran Jour (Brasil)	Sergio Amaral	Dezembro de 1992
14	Jornal do Brasil (Rio de Janeiro-RJ)	Wilson Martins	27 de fevereiro de 1993

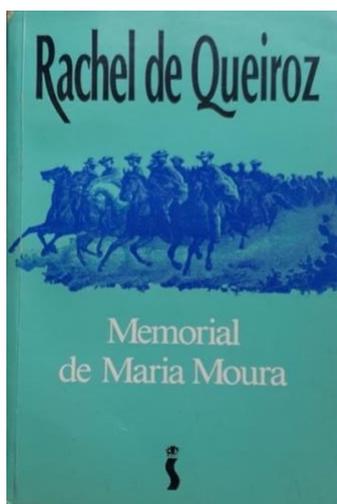
Fonte: Quadro elaborado pelos autores, a partir de pesquisa no espólio da escritora (IMS) e nos acervos digitais da Biblioteca Nacional.

6.3 RECEPÇÃO CRÍTICA E ANÁLISE DO ROMANCE

Memorial de Maria Moura, primeiro livro inédito de Rachel de Queiroz publicado pela Siciliano, a sua nova editora, sai numa edição bem cuidada, com Moema Cavalcanti assinando a capa da brochura de 482 páginas. É isso mesmo, aquelas 700 páginas datilografadas, com as quais vimos a escritora posar para o fotógrafo César Loureiro, de **O Globo**, foram de tal forma editadas para que o volume ficasse mais compacto e, conseqüentemente, mais barato. Tais alternativas

editoriais, sem dúvida, tornaram o **Memorial** uma leitura um tanto desconfortável para o público maduro, usuário de óculos, do que é exemplo Afrânio Coutinho²⁰⁵, que não deixa de observar, em sua crítica, a “letra miúda” em que foi impresso o romance.

Imagem 11 – Capa da 1ª. edição de **Memorial de Maria Moura**



Fonte: QUEIROZ, Rachel de. **Memorial de Maria Moura**. São Paulo: Siciliano, 1992.

Mas, não será com o artigo escrito pelo arauto da Nova Crítica no Brasil que iniciaremos o exame da recepção do **Memorial de Maria Moura** na imprensa. Em momento mais oportuno, ao tratarmos da multiplicidade de vozes do romance, a leitura feita por Coutinho terá seu devido espaço. Dito isso, e mais uma vez obedecendo ao critério da ordem, é a partir da crítica assinada por Marilene Felinto²⁰⁶, publicada no jornal **Folha de S. Paulo** de 9 de agosto de 1992, que damos início à análise do que foi escrito a respeito do retorno de Rachel de Queiroz ao gênero que a consagrara.

Assim como vimos acontecer com **Dôra, Doralina**, a primeira crítica que encontramos em nossa pesquisa do **Memorial** traz uma avaliação pouco animada e, em algumas passagens, até mesmo negativa do livro. Demonstrando um conhecimento precário da trajetória literária da autora em questão, uma vez que, ao fazer um apanhado da sua produção romanesca, simplesmente descarta o lançamento de 1975, Marilene Felinto introduz seu texto afirmando que Rachel de

²⁰⁵ COUTINHO, Afrânio. “Maria Moura”. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 22 nov. 1992, p. 4. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

²⁰⁶ FELINTO, Marilene. “Rachel de Queiroz narra saga feminina do cangaço”. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 9 ago. 1992. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

Queiroz voltava ao romance depois de 40 anos, tendo em conta que sua última incursão no gênero fora em 1950, com o **Galo de ouro**. Ignorando, portanto, **Dôra, Doralina**, a articulista se dirá admirada com o fôlego de quem, aos 81 anos, mantinha ativa uma carreira literária iniciada aos 19.

Depois de alguns parágrafos em que comenta o que seria o tema do romance e as aproximações entre a protagonista-título e a figura histórica que lhe servira de inspiração, a Rainha Elisabeth I, Felinto descreve Maria Moura como uma mulher que se deitava com “vários homens” (1992, n. p.), pronome que nos parece indefinido demais para quem veremos se relacionar sexualmente somente com três personagens ao longo da história. E é ainda insistindo no exagero dos números que a jornalista tenta uma análise da composição do romance, em especial no que diz respeito à presença dos narradores-personagens e às histórias por eles contadas:

Memorial de Maria Moura são dezenas de histórias que se intercalam umas às outras, menos por elos literários interessantes do que pelo apenas pitoresco da cena histórica, dos costumes da época. Os personagens narram cada qual a sua história, isolados uns dos outros, numa espécie de eco do que talvez fosse a existência perseguida, acuada nos confins da caatinga. (FELINTO, 1992, n. p.)

O que daria unidade ao romance, segundo o trecho acima, seria o pitoresco das cenas e dos costumes históricos, inexistindo ligações entre os personagens que justificassem a sua presença comum no **Memorial**, volume em que faltariam, ainda, elos literários que lhe garantissem coesão. Por tudo isso, soa natural que Felinto chegue ao ponto de advertir o leitor que não espere qualquer novidade do livro: “Trata-se apenas de um romance comportado, às vezes monótono, sem invenções, sem surpresas linguísticas ou estilísticas de qualquer tipo – trata-se de um romance de jornalista.” (FELINTO, 1992, n. p.). Não sabemos, exatamente, o que a crítica quer dizer com “romance de jornalista”, mas o qualificativo parece dizer respeito à linguagem da obra, observada como ordinária o suficiente para ter seu paralelo encontrado nos registros da imprensa.

De modo a estabelecer uma ressonância dentro da fortuna crítica do **Memorial**, curta o suficiente para ter correspondência em apenas um outro texto, as questionáveis ressalvas presentes no artigo de Marilene Felinto ecoarão, embora numa cadeia demonstrativa e argumentativa superior em termos de elaboração, no

que escreve Walcyr Carrasco²⁰⁷ para a revista **Veja**, quase um mês depois. Abordando, sobretudo, as manifestações do regionalismo na literatura brasileira, o então jornalista e hoje famoso autor de telenovelas fará duras críticas a essa vertente do romance nacional, que considera totalmente fora de moda àquela altura, capaz apenas de entreter leitores pouco exigentes.

Como a questão do regionalismo, central em nosso estudo, demanda o cotejo com outros artigos da fortuna crítica, bem como uma discussão mais detalhada, retomaremos adiante as longas passagens em que Carrasco alega que o principal problema do **Memorial** é estar filiado a tal tradição. Por ora, encontramos semelhanças entre este artigo e o de Marilene Felinto na opinião que compartilham de que falta novidade nesse novo livro, visto que até mesmo a estratégia de contar uma história sob o ponto de vista de várias personagens já havia deixado de ser inovação décadas atrás.

Reconhecendo que Rachel de Queiroz escreveu um romance gostoso de ler, com um vocabulário local inserido com mão prudente e parcimoniosa, o que impede que o leitor empaque nas aventuras, Walcyr Carrasco verifica ainda que, na história, “os acontecimento se sucedem em ritmo galopante” (1992, p. 90), tão ágil a autora na sua pena. Mas os elogios ficam por aí, e o que se segue é uma sequência de ressalvas que terão por base, como já adiantamos, a interpretação do **Memorial** como um romance estritamente regionalista, historicamente deslocado, portanto:

Se é bom de ler e bom de trama, qual o problema? Em parte, de época histórica. Há cerca de vinte anos, **Memorial** seria o *crème de la crème*. Ou angu dos angus, se preferirem. Em décadas passadas, as esquerdas se encarregaram de dourar os arreios dos romances de tom regional e tradição terceiro-mundista. Também seria inovação, há algumas décadas, o artifício de que a autora lança mão para deixar correr a narrativa: a história é contada sob o ponto de vista de várias personagens. Por um lado, Maria Moura e seus asseclas ganham maior dimensão ao serem vistos por si mesmos e pelos outros. Mas nem por isso o recurso se torna mais novo. (CARRASCO, 1992, p. 90.)

Deixando para adiante a contenda do regionalismo, mas ainda motivados pelos que escrevera Carrasco na passagem citada acima, devemos esclarecer que, em termos de estrutura, o **Memorial** se divide em quarenta e dois capítulos nomeados, cujos títulos variam conforme o personagem-narrador da vez. São cinco,

²⁰⁷ CARRASCO, Walcyr. “Cabra-macho e sinhazinha”. **Veja**, São Paulo, 2 set. 1992, p. 90. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

no total: Maria Moura, Beato Romano (ou Padre), Marialva, Tonho e Irineu. Quantitativamente falando, a protagonista do romance assina vinte e um capítulos, que ocupam 284 páginas do volume; o Beato Romano, por sua vez, é narrador de onze capítulos, que se estendem por 98 páginas; já Marialva, menos presente, intitula seis capítulos ao longo de 54 páginas; por fim, Tonho e Irineu²⁰⁸, irmãos desta última, dão seu testemunho em quatro magros capítulos, que, juntos, não passam das 17 páginas: Tonho com três capítulos em 14 páginas, e Irineu com um único capítulo de três páginas. Mais uma vez, esclarecemos que todos os números têm por referência a primeira edição do livro, exatamente a que usamos em nossa análise.

Tais informações importam na medida em que ilustram a presença de cada um dos personagens no romance, considerando que os três principais vão ter suas trajetórias paralelas sendo contadas por si, até o momento em que assistimos aos afluentes – no caso, o Beato e Marialva – desaguarem no grande rio que é Maria Moura. Metáfora que não é nossa, mas da linguista Cecília Almeida Salles²⁰⁹, que, ao escrever sua crítica para o paulista **Jornal da Tarde**, não deixa de registrar as diferentes vozes presentes no livro, com cada capítulo recebendo o nome de seu narrador: “Mas, como as águas dos rios, tudo que acontece e todos os personagens são levados em direção à Maria Moura. De algum modo, tudo se dirige à Casa Forte – a fortaleza por ela construída.” (SALLES, 1992, p. 4.)

Para Márcia Gurgel²¹⁰, em ter feito o **Memorial** um romance construído por diferentes vozes, Rachel de Queiroz inovou a partir da narrativa: “Cada personagem, como peças isoladas, conta a sua história, que aos poucos se entrelaça e forma o grande memorial da Maria Moura.” (GURGEL, 1992, n. p.). Se se trata ou não de inovação, como afirmou a jornalista, é algo que se pode discutir, considerando a existência de outros romances brasileiros em que diferentes personagens assumem

²⁰⁸ Esses dois, embora assumam igualmente a posição de narradores dentro do romance, com estilos de redação próprios, não têm o mesmo espaço e prestígio observado nos demais: Maria Moura, Beato Romano e Marialva. Os capítulos de Tonho e de Irineu, na verdade, têm lugar apenas entre as cem primeiras páginas do volume, servindo como uma espécie de contraponto do combate que termina no incêndio da casa do Limoeiro, sendo narrados os planos de invadir a propriedade e raptar Maria Moura. O único capítulo redigido por Irineu, por exemplo, trata basicamente da sua intenção de dominar a prima e fazer dela a sua esposa, prática endogâmica que facilitaria a reunião dos bens da família.

²⁰⁹ SALLES, Cecília Almeida. “Toda a arte de Rachel”. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 12 set. 1992, p. 4. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

²¹⁰ GURGEL, Márcia. “Rachel faz de Maria Moura um ‘Lampião de calças’”. **O Povo**, Fortaleza, 30 ago. 1992. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

a posição de narrador. Dentro ainda dessa questão, sem dúvida mais profundo em sua análise é Antonio Houaiss²¹¹, que aponta para uma habilidade que a mudança de narradores num romance exige do escritor: a de adequar o relato de cada personagem ao que seria um estilo próprio, matizado pela sua formação religiosa, moral, educacional e literária, além de tantas outras variantes que podem interferir no proceder literário de quem se propõe a narrar sua própria história:

Então, a cada momento ou capítulo ou personagem ou protagonista ou deuteragonista, a língua dessa demiurga se renova, se refaz, criando uma psicologia diferencial para com cada ser humano da trama. Maria Moura, o Beato Romano, Marialva e quantos mais aparecem e reaparecem em vários capítulos e assim, sucessivamente, cada um deles se vai desenvolvendo com espantosa coerência (e incoerência mas humaníssima!) psicológica, seres que são tão nós – é que são seres que, com terem um início, um meio e eventualmente um fim psicológicos, formam uma parábola pródiga da evolução desses seres humanos, precisamente porque ricos das riquezas e contradições inerentes a isso que chamamos condição humana é que é exatamente isso que é a inesperabilidade dessa condição humana a cada caso concreto. Esse segundo aspecto do romance dá tal força ao relato que, confesso, por algumas noites não pude dormir senão alta madrugada, não diria cansado, nem exausto do tempo acordado, mas excruciado – docemente – dos embates com minha Rachel de Queiroz. (HOUAISS, 1992, p. 4.)

A coerência do relato às individualidades dos personagens, na opinião do filólogo, corresponde a uma coerência do desenvolvimento psicológico, a tal ponto que o grande interesse despertado pelo romance reside no acompanhar o progresso, página a página, das trajetórias humanas, nunca lineares e previsíveis, mas repletas de contradições e de lances inesperados como a própria vida.

Ainda a esse respeito, talvez as menções às leituras sirva de pistas para a demarcação dos estilos e das personalidades dos narradores. Maria Moura, por exemplo, conversando com Cirino já quase ao fim do livro, afirma peremptoriamente nunca ter lido um romance na vida, havendo em sua casa apenas livros de hagiografia e biografias como a **Vida do Imperador Carlos Magno e os Doze Pares da França**, na qual, inclusive, aprendeu a ler. Narrativas de personalidades notáveis, portanto, cuja trajetória está atrelada a grandes feitos que os puseram em posição de evidência, quer no cenário religioso-cristão, quer no da história mundial; destaque que a protagonista também deseja para si, ainda que restrito aos limites do Sertão.

²¹¹ HOUAISS, Antonio. “Memorial de Maria Moura”. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 6 out. 1992, p. 4. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

O volume de leituras e também os diferentes graus de conhecimento linguístico, em especial no que diz respeito à língua culta, dão a tônica de um interessante diálogo entre Maria Moura e o Beato Romano, também já ao fim do livro. O religioso, hábil no latim e leitor de vasta bibliografia católica, corrige o termo “cubico” empregado pela Dona da Casa Forte ao se referir ao espaço onde escondia os foragidos em busca de proteção: “Deve ser cubículo. Do latim *cubiculum*. Agora entendi.” (QUEIROZ, 1992, p. 372). O gênero de algumas frutas e vegetais, que ainda hoje provoca confusão entre os falantes, novamente está entre as correções feitas pelo Padre, quando este vai mostrar a horta à proprietária, que comenta: “As couves estavam mesmo uma beleza. E o Beato de novo me corrigiu porque eu, como todo mundo daqui, tinha dito ‘o couve’...” (p. 373.)

Nenhum outro artigo, no entanto, de tal forma verticalizou a questão do foco narrativo do **Memorial de Maria Moura** quanto o publicado por Afrânio Coutinho. Em seu texto, o historiador, de modo semelhante ao que escrevera Márcia Gurgel meses antes, afirma que Rachel de Queiroz inovara no romance ao empregar os nomes dos personagens como título dos capítulos, seja Maria Moura, Beato Romano, Marialva, Tonho ou Irineu, conforme o maior papel dos narradores no momento. Acreditando ter a escritora cearense criado um novo “ponto de vista”, Coutinho lembra que, até o momento, só se conheciam o de primeira e o de terceira pessoa, tendo os franceses se arriscado no de segunda pessoa, mas entre nós pouco usual. “Pois bem, o novo romance de Raquel emprega a narrativa em diversas falas, variando conforme o personagem que é o centro do capítulo. É uma das novidades deste romance: a diversidade de pontos de vista.” (COUTINHO, 1992, p. 4). Sendo vários, no romance, o que o acadêmico chama de “pontos de vista”, com cada personagem falando e contando sua história, o **Memorial** teria posto em prática “a ‘polifonia romanesca e a polifonia de vozes’, estudadas por Bachtine a respeito de Dostoievski.” (p. 4.)

Sem dúvida incomodado com as colocações de ordem teórica feitas por Coutinho, o escritor e crítico piauiense Francisco Miguel de Moura²¹² publicará um artigo em que rebate o julgamento de que o **Memorial de Maria Moura** seria inovador no estabelecimento de um novo ponto de vista narrativo. Preterindo uma análise do romance, Moura faz do seu texto uma longa retificação a respeito do que

²¹² MOURA, Francisco Miguel de. “Ponto de vista”. **Diário do Povo**, Teresina, 11 dez. 1992. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

é ponto de vista, elencando outras obras da literatura brasileira que adiantaram o uso do foco narrativo que se observa no lançamento de Rachel: **O resto é silêncio** (1943), de Erico Verissimo, e **O Deus faminto** (1967), de Macedo Miranda. Considerando a possibilidade de Coutinho ter se confundido “no momento eufórico de avaliação do novo romance” (MOURA, 1992, n. p.), Moura esclarece que inexistiu outro ponto de vista além dos de 1ª, 2ª e 3ª pessoa, não tendo sido Rachel de Queiroz, por mais criativa e notável, responsável por criar um foco narrativo novo.

Vendo-nos na obrigação de elucidar a discordância acima, precisamos dar duas palavras sobre os conceitos de foco narrativo e de polifonia, abordados de forma um tanto precária por Afrânio Coutinho em seu artigo. Discutindo o problema do narrador, Genette (2017, p. 323-324), de início, adverte a inadequação do emprego de formas puramente gramaticais (1ª e 3ª pessoa) ao se analisar as duas atitudes narrativas observáveis num texto: a história ser contada por um de seus personagens (caso do **Memorial**), ou por um narrador estranho a essa história. Esclarecida a questão, o grande nome da narratologia francesa chamará homodiegético o primeiro tipo, e heterodiegético o segundo. Em casos em que o narrador é o próprio herói da história, cabe o termo autodiegético para qualificá-lo (caso ainda mais específico do **Memorial**).

A equivalência de termos empregada por Francisco Miguel de Moura é reconhecida por Carlos Reis & Ana Cristina M. Lopes (1988) no **Dicionário de Teoria da Narrativa**, em cujo verbete “focalização” os autores explicam a identificação do conceito de “foco narrativo”, muito usual em estudos de proveniência brasileira, com o de “ponto de vista”, este último frequente em estudos de teóricos e críticos anglo-americanos, o que explica a preferência de Afrânio Coutinho por tal expressão. Como a parafrasear Gerárd Genette, central na bibliografia do dicionário, os professores da Universidade de Coimbra, optando pela terminologia “focalização”, estabelecem que esta “pode ser definida como a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja o de uma personagem da história, quer o do narrador heterodiegético.” (REIS & LOPES, 1988, p. 246.)

Não temos dúvida de que a questão é mais profunda do que os dois parágrafos acima fazem parecer, mas a referência a tais estudos de narratologia servem para confirmar a retificação feita por Francisco Miguel de Moura em relação ao que publicara Afrânio Coutinho um mês antes. Rachel de Queiroz não criou em

seu último romance “um novo tipo de ‘ponto de vista’” (COUTINHO, 1992, p. 4), tendo na verdade construído o **Memorial** a partir da reunião e da confluência de uma pluralidade de narradores autodiegéticos, mormente Maria Moura, Beato Romano e Marialva, herói cada um de sua própria história, conquanto também testemunhas da onipresença da personagem-título.

Não sendo, pois, tal configuração o estabelecimento de um novo “ponto de vista”, fica ainda a pergunta se ao menos o lançamento de 1992 inovava, nas letras brasileiras, ao trazer uma multiplicidade de narradores. E a resposta, ainda aqui, é não. Basta referenciar um romance publicado mais de três décadas antes, cuja história conhecemos por meio dos próprios personagens, em relatos presentes em cartas, diários, narrações, confissões, depoimentos etc. Estamos falando de **Crônica da casa assassinada** (1959), do escritor mineiro Lúcio Cardoso, livro que extrapola a questão da profusão do elenco de narradores, formando um romance a partir da reunião de uma variedade de gêneros textuais supostamente alheios ao universo literário.

E temos aqui a deixa perfeita para discutir a questão da “polifonia”, igualmente levantada por Coutinho em seu artigo de crítica literária. Bakhtin, em mais de um momento de sua bibliografia, formulou uma tipologia do romance que se sustenta em duas modalidades do gênero: o romance monológico e o polifônico. No primeiro tipo, como muito bem resume Paulo Bezerra, tradutor e um dos principais exegetas do filósofo russo, o autor concentraria em si mesmo todo o processo de criação, funcionando como “único centro irradiador da consciência, das vozes, imagens e pontos de vista do romance” (BEZERRA, 2005, p. 192), como a objetificar tudo e a não dar espaço à existência da consciência responsiva do outro. Haveria, portanto, toda uma linhagem de romances na tradição literária ocidental caracterizada pelo descarte do outro como entidade viva, enunciadora e propagadora de diferentes realidades sociais, procedendo à coisificação da realidade e criando um modelo monológico de um universo mudo e inerte. No mais,

as personagens são objeto do discurso do autor, que não as vê como sujeitos, como consciências capazes de falar e responder por si mesmas, mas como coisas, como matéria muda que se esgota e se imobiliza no acabamento definitivo que ele lhe dá. (BEZERRA, 2005, p. 192.)

A reificação do homem – processo que chega ao limite com o capitalismo e no qual os indivíduos são reduzidos à condição de objetos, sujeitos às mais variadas formas de violência – teria sua representação no romance monológico. Virá, pois, da pena de Dostoievski a superação de tal modelo de arte, numa Rússia capitalista em que se observavam condições objetivas para o surgimento do romance polifônico. A reação ao sistema capitalista provocou uma estratificação social desencadeadora de conflitos, gerando vozes e consciências resistentes a tal situação de apagamento humano. O equilíbrio ideológico do capitalismo estava rompido, importunado pelo surgimento de reclamos sociais, o que indicava que, a partir de então, “a essência conflituosa da vida social em formação não cabia nos limites da consciência monológica segura e calmamente contemplativa e requeria outro método de representação.” (BEZERRA, 2005, p. 193.)

O novo método, como já adiantamos, é o romance polifônico, que encerra em suas páginas a passagem do monologismo para o dialogismo, equivalendo à tão esperada libertação do indivíduo, que de objeto e escravo mudo da criação autoral passa a ser sujeito da sua própria consciência. Agora, a construção da imagem da personagem não mais se concentra no domínio autoral, mas no desenvolvimento da autoconsciência das próprias criaturas. O autor ainda está lá²¹³, mas como uma espécie de regente do coro de vozes que fazem parte do processo dialógico romanescos, deixando-as que se manifestem e se revelem de forma autônoma, convivendo e interagindo em um mesmo espaço romanescos:

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoievski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoievski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso significante. (BAKHTIN, 2010, p. 4-5.)

Os termos “plenivalentes” e “equipolentes”, presentes na passagem acima, apontam para a relação de absoluta igualdade entre as diferentes vozes do

²¹³ “O nosso ponto de vista não afirma, em hipótese alguma, uma certa passividade do autor, que apenas monta os pontos de vista alheios, as verdades alheias, renunciando inteiramente ao seu ponto de vista, à sua verdade. A questão não está aí, de maneira nenhuma, mas na relação de reciprocidade inteiramente nova e especial entre a minha verdade e a verdade do outro. O autor é profundamente ativo, mas o seu ativismo tem um caráter dialógico especial. (BAKHTIN, 2011, p. 339.)

romance, inexistindo a já superada relação de objetificação que eliminaria a autonomia e as marcas representacionais de um determinado universo social e suas peculiaridades. No entanto, devemos ainda esclarecer que um romance, para ser polifônico, não necessariamente tem de conter uma variedade de narradores, como se somente assim as personagens tivessem sua voz evidenciada na narrativa. Na verdade, a polifonia de um romance como o **Memorial de Maria Moura**, antes mesmo de evidenciada pela variedade de relatos que apresenta, instaura-se na participação ativa das personagens na história enquanto sujeitos que preservam sua individualidade, interagindo em caráter de isonomia com o autor, que assume o papel de regente, não interferindo nas vozes nem as controlando, antes deixando “que elas se cruzem e interajam, que participem do diálogo em pé de igualdade contanto que permaneçam imiscíveis.” (BEZERRA, 2005, p. 198). E isso pode se dar tanto num romance homodiegético quanto num heterodiegético, basta que o autor encare as suas criaturas não como meros objetos de seu discurso, mas como entidades independentes dotadas de uma voz a transmitir sua interioridade, no que se inclui a vinculação aos movimentos da história social e cultural de sua época.

Encerrada a questão, devemos esclarecer que, para uma mais profunda análise da fortuna crítica levantada, bem como do próprio romance, dependemos de um resumo da história contada pelas personagens Beato Romano e Marialva, após o que finalmente adentramos na trajetória de Maria Moura. Ordem de apresentação que nos parece a mais adequada, porque não é outro senão o religioso quem abre o livro, no único capítulo que assina como “O Padre”, colocação que definitivamente abandona após o reencontro e a conversa com a protagonista na casa-grande.

Personagem de origem curiosa, o Padre José Maria, conforme Rachel conta em entrevista, não fazia parte dos planos iniciais do romance, surgindo somente depois, graças à ajuda de membros da igreja no trabalho de pesquisa para a sua composição. Mas a amplitude da sua presença na trama, tanto na sua própria quanto na de Moura, nos deixa diante da pergunta: como ele não fazia parte do projeto desde a concepção?

Aquele padre, por exemplo, o Beato Romano de **Memorial de Maria Moura** nem estava na história quando eu a concebi. De repente emergiu e começou a ter vida própria na narrativa. Ele tinha algo a dizer e tive que

buscar uma ligação entre ele e Maria Moura, para situá-lo no contexto. Então, eu o tornei cúmplice dela, por causa do segredo que ele sabia, daquilo que ela lhe contou em confissão. Com este dado foi possível estabelecer o elo entre os dois e traçar sua trajetória paralelamente à história de Maria Moura. Pedi ao amigo Dom Inácio de Accioly, daqui do Mosteiro de São Bento, material para a composição daquela personagem. Ele me arrumou até um missal em latim, interessado em ajudar-me na construção do Beato Romano. Mas depois, a personagem desandou, começou a fazer umas peripécias extravagantes e entrei na maior aflição. Dom Inácio e Dom Marcos me perguntavam: 'E então, como vai o romance da Dona Moura?' Eu respondia: 'Vai indo, vai indo'. Ficava pensando: 'A hora que ele ver no que deu o beato... Jesus! Não sei o que vai pensar. Poderá dizer: 'Foi para isso que mandei o missal em latim?'" (QUEIROZ, 2002a, p. 166.)

Seguindo certa tendência entre os criadores, marcada por uma fala que sublinha a vontade de deixar as personagens evoluírem livremente, levando às vezes o seu autor a aventuras ou encontros inesperados, Rachel faz coro às declarações sobre a autonomia da personagem romanesca relativamente ao seu criador, posição que se tornara, segundo Bourneuf & Ouellet (1976, p. 231), muito comum em meio aos romancistas de entre-as-duas-guerras.

Contando, nos primeiros parágrafos, a sua chegada à fortaleza construída por Maria Moura, o Padre lança mão de uma narrativa que, imediatamente, nos remete às famosas primeiras linhas de **Grande sertão: veredas** (1956), nas quais o narrador explica que certos tiros ouvidos por seu interlocutor não vieram de um conflito entre homens, mas de treinos de pontaria:

Ouvindo o tiro, eu me apeei do cavalo. Então, tinha chegado o lugar. Saí do caminho, puxando o Veneno pela rédea, meti-me pelo mato já zarolho, àquela altura de julho.

Outro tiro. Não devia ser comigo – quer dizer, apontando contra mim. Talvez estivessem fazendo exercício de pontaria. Distante, escutei o latido de um cachorro. E, de tão exausto que estava, sentei-me debaixo de uma moita e estirei as pernas no capim seco do chão.

Se eu chegar na frente da casa, a descoberto, podem me receber com fuzilaria, pensando que sou um atacante. Se fico quieto, eles acabam me achando e me levam vivo. Vão querer descobrir o que eu vim fazer por aqui. E aí eu peço que me levem para falar com a Dona. Digo que nós dois somos conhecidos velhos... E não somos? (QUEIROZ, 1992, p. 7.)

É, pois, em alusão e homenagem ao grande romance do século XX que Rachel de Queiroz inicia o **Memorial**. Finalmente descoberto e levado a Maria Moura, o Padre tem com a líder do bando uma conversa particular, na qual explica o que o levou a procurá-la e relembra os vínculos que os unem. Por anos se escondendo como um foragido, com a cabeça a prêmio, o religioso buscará refúgio

naquela que um dia, em segredo de confissão, confessou-lhe o pecado da carne com o padrasto, quem teria de matar para a sua própria sobrevivência. Eram, ao cabo, dois criminosos que se reencontravam, cada um com as suas motivações, mas somente um assombrado pelo que cometera no passado.

Convivendo entre gente primitiva, como classificava os moradores de Vagem da Cruz, o Padre José Maria se considerava um homem isolado e solitário no sertão brasileiro do século XIX. Mas, pior do que a solidão e o isolamento, só mesmo a tentação da carne que o assaltava por todos os lados, com as mulheres detalhando, no confessionário, “os pecados mais íntimos no deleite de os contar e os compartilhar com o padre confessor.” (QUEIROZ, 1992, p. 101-102). Uma, em específico, será a sua desgraça. Jovem e bonita, casada com um homem que se aventurara na busca por ouro em Goiás, e portanto fora de casa há bastante tempo, Dona Bela frequentava a igreja com uma assiduidade que levantava suspeitas do povo. Sempre no confessionário em busca de absolvição, sua presença perturbava o vigário, pois a falta que relatava dizia respeito ao seu desejo pelo confessor: “Padre, eu amo e desejo um homem que não é meu marido, um homem que é pecado mortal eu amar... Ele nem olha para mim, se esconde atrás dessas grades...” (QUEIROZ, 1992, p. 103.)

A mulher, que se sentia prisioneira e vigiada pela mãe do marido, terá finalmente sua liberdade com a morte da sogra. Convocando o Padre para a extrema unção, Dona Bela seduz o homem ali mesmo, em sua casa: “num repente, ela de novo pôs a mão sobre a minha, puxou a minha mão até a boca e começou a cobrir de beijos os meus dedos.” (QUEIROZ, 1992, p. 107). Resistindo contra o desejo, o Padre a afasta de si e volta para a sua casa sozinho, mas não consegue aplacar o sentimento que igualmente o consumia: “Dormi. Mas dormi, Deus que me perdoe, com a mulher nos braços, como se a tivesse mesmo ali, viva, tépida, macia.” (p. 109.)

Não demora muito, e a consumação do pecado se dá entre os dois. Um dia em sua casa, deitado na rede por efeito de uma forte enxaqueca, José Maria se dirá assustado com uma presença perto de si. Descobrimo o rosto, Dona Bela se mostra e avança para o Padre, que não consegue resistir: “A mulher, o perfume, o corpo macio. A paixão, meu Deus. A paixão. Senti que ia morrer e não me importava de morrer. Devemos ter caído os dois na minha cama dura de padre. Nela morremos juntos, os dois.” (QUEIROZ, 1992, p. 155). Durante uma semana, o ato se repetirá,

com as frequentes visitas feitas pela mulher à noite. Buscando meios para continuar seu ofício de vigário, José Maria se divide em duas pessoas diferentes: o homem do dia e o homem da noite, com o primeiro não se responsabilizando pelas loucuras do outro.

Os efeitos do que a sua parte renegada fazia, no entanto, recaem sobre a totalidade do seu ser. Isabel comunica-lhe que estava grávida, mas tinha na cabeça um plano do que fazer com a criança: se isolar na fazenda Atalaia, propriedade sua, e lá passar os meses da gravidez. Nascido o filho, entregaria o fruto do seu pecado para uma parenta criar. Tudo isso, no entanto, precisava acontecer antes da volta de Anacleto, que há tempos não dava qualquer notícia. O plano, no entanto, não se concretiza como esperado.

Pouco antes de se instalar na fazenda, uma tia do seu marido chega para morar consigo, a fim de fiscalizar o comportamento daquela esposa sozinha. Estando Bela um dia no banho, já com a barriga grande, de seis meses, a visita invade o banheiro e descobre aquela gravidez. Revoltada, a tia ameaça informar seu sobrinho a respeito do que estava se passando em sua casa.

A desgraça, como previsto, se consuma em pouco tempo. Ciente da traição, Anacleto retorna rapidamente, seguindo ao encontro de sua esposa na Atalaia. Informado de que o marido traído estava de volta, o Padre viaja até a fazenda, com o coração receoso de encontrar um cenário de crime. Mas, nem mesmo suas piores expectativas poderiam corresponder ao que seus olhos presenciaram no quarto da amante: “E à luz fraca da candeia, logo avistei Isabel, descoberta, estirada na cama. Do seu corpo branco não se via quase nada, o sangue o manchava todo.” (QUEIROZ, 1992, p. 165). Anacleto, o autor do crime, estava também no quarto, e avança em direção a José Maria, tentando esfaqueá-lo. Em sua defesa, o Padre atinge a cabeça do rival com um banco de madeira, o que termina por derrubá-lo.

O cenário não poderia ser de maior carnificina: Isabel esfaqueada no pescoço e na barriga, no que morreu também a criança que trazia no ventre, e Anacleto igualmente morto, com a cabeça partida. Ferido de faca no braço, o Padre receberá ajuda e abrigo dos criados da casa. Cinco dias passa escondido no forno da fazenda, até que convalesce o suficiente para seguir seu caminho errante, em busca de um lugar onde ninguém o conhecesse e onde se visse longe de toda aquela tragédia.

Referenciando a fortuna crítica de primeira onda, a cena do confronto no quarto de Dona Bela e o conflito interno do narrador após matar Anacleto equivalem, na opinião de Afrânio Coutinho (1992, p. 4), a uma das quatro passagens de maior destaque do romance. Interessante que essa tragédia é anunciada, embora sem grandes detalhes e sob a forma de prolepse narrativa²¹⁴, pela narradora Marialva alguns capítulos antes, ao informar qual seria o padre que abençoaria seu casamento: “O vigário novo da igreja (não era mais o Padre José Maria, que saiu do lugar depois daquele sucesso infeliz na Fazenda Atalaia) já estava tratado para fazer o casamento, de manhã cedo.” (QUEIROZ, 1992, p. 139.)

Na fuga após os acontecimentos que mudaram para sempre a sua vida, José Maria visita moradias isoladas, fazendas e povoados. Na narrativa, os acontecimentos não estão organizados numa cronologia linear, de modo que as passagens do Padre por diferentes lugares são apresentadas num vai e volta temporal, atravessado pelo relato de um homem que se vê o tempo todo atormentado pelas lembranças. Reconstituindo o percurso, ele primeiro terá ajuda de um jovem casal que lhe abre a porta da sua moradia. Amparado pela mulher, que lhe limpa ainda a sujeira do sangue e lhe dá remédios para as feridas, o vigário passa ali cerca de uma semana, após o que precisa ir embora, por se encontrar ainda próximo a Vargem da Cruz.

Seguindo caminho, vai dar num arruado cujos moradores se reuniam para a construção de uma igreja: “Me ajuntei aos outros, fiquei trabalhando na obra, apenas pela comida.” (QUEIROZ, 1992, p. 248). Um casal de velhos, dessa vez, será a sua proteção, dando-lhe onde dormir, o que vestir e o que comer. Tendo morrido o único filho, os dois pretendem fazer de José Maria o seu herdeiro: “Seu Dão procurava me interessar pela fazenda. Mas o meu coração inquieto me dizia que eu não tinha nascido para me estabelecer de fazendeiro, criar gado, engordar e até mesmo ficar rico.” (QUEIROZ, 1992, p. 252-253). A notícia da chegada de um padre que vinha para verificar a construção do templo será o motivo para que José Maria caia novamente na estrada. Seu medo era ser descoberto, uma vez que tentava

²¹⁴ Inserida no vasto domínio das anacronias, como determina Reis & Lopes (1988, p. 283), a prolepse, aqui, configura a antecipação, pelo discurso, de eventos cuja ocorrência, na história, é posterior ao presente da ação. Mas antecipa, e aí está o diferencial dessa passagem, não eventos da história de Marialva, mas sim da do Padre, também ele narrador. Nesse sentido, a prolepse só pode ser compreendida ao se considerar o romance como um todo, uma vez que observamos informes da trajetória de uma personagem sendo adiantados por outra, o que aponta para o fato de os narradores não se encontrarem em sincronia no tocante à ordem temporal da sucessão dos acontecimentos na diegese.

esconder a identidade de padre: “Os Padres reconhecem de longe um companheiro, pelos modos, pelo jeito de falar, pelos cacoetes que a gente apanha desde seminarista...” (QUEIROZ, 1992, p. 253.)

Despede-se, então, e segue para um lugar distante cinco léguas dali, onde passa dois meses trabalhando no balcão de uma bodega e dando aulas para o filho do bodegueiro. Até o dia em que um grande fazendeiro que passava por ali pergunta se haveria, naquela vila, um professor que quisesse ir consigo para a sua propriedade, a fim de dar aulas para os seus três filhos. Em resposta, o comerciante indica o Padre para a tarefa, que segue para a fazenda dos Nogueira, considerada “a primeira morada decente, a primeira ocupação respeitável que alcancei depois da tragédia.” (QUEIROZ, 1992, p. 183).

De fato, os meninos tinham interesse em aprender, inclusive um desejava seguir para o seminário, motivado por uma promessa feita pela avó, nas agonias do parto da filha. O Padre, desenganado com a vida do sacerdócio, conversa com aluno, explicando-lhe o sacrifício dos estudos, a vocação religiosa e a negação dos impulsos sexuais: “Procurei lhe tirar essa ideia da cabeça; vendo o menino tão entusiasmado, cheguei a discursar, solene.” (QUEIROZ, 1992, p. 183). A mãe, sabendo dessa conversa, recrimina o professor, por considerar que este estava desvirtuando o seu filho: “É, o senhor querendo tirar da cabeça do Raimundinho a ideia de ser padre! Fiquei muito contrariada. Muitíssimo.” (p. 184). Mas não será, contudo, esse mal entendido a causa da nova partida. Uns quinze dias depois, um mascate de passagem, que o conhecia da Vargem da Cruz, denuncia sua profissão e sua condição de fugido: “– Padre José Maria! Então o senhor veio se refugiar aqui?” (p. 226). Fingindo não conhecer o comerciante, o narrador segue para o quarto, onde se prepara para fuga. Antes de partir, no entanto, precisava receber o pagamento. Momento em que agradece a confiança e explica que não tinha mais condições de continuar ali.

Sua próxima parada, depois de cavalgar por dias, será uma casa em que vivia uma velha e seu filho. Ali, almoçará um preá, tomará banho na cacimba, dará de beber e de comer ao animal, mas, principalmente, tomará conhecimento da existência de uma vila próxima, chamada de Bom Jesus das Almas. Agradecendo a bondade da senhora, o Padre segue para o arruado, distante umas duas léguas, descrito como de poucas casas de tijolo e telha, mas movimentado no dia da feira, quando cargueiros traziam cangalhas de grãos de milho, feijão e arroz, além do

comércio que se estabelecia. Arrumando-se numa pensão, o narrador perceberá a necessidade que os locais e os passantes tinham de ler e escrever correspondências.

Impelido pelas necessidades do momento, arranja numa bodega folhas em branco e tinta roxa, assumindo a partir de então uma nova profissão, que vinha se somar à recente prática de mestre-escola: a de escrivão de cartas. Após conversa com a negra forra dona da pensão, mostra-se entusiasmado: “Vou na feira me oferecer pra escrever carta, lista de compra, fazer contas, para qualquer pessoa que precise. Cobro barato... A senhora acha que o pessoal vai querer?” (QUEIROZ, 1992, p. 193). O povo quis e grande foi a clientela, até o dia em que um antigo conhecido seu, por ali de passagem, o reconhece. O homem se mostrara de boa fé, não tendo qualquer intenção de denunciá-lo, por mais vantajoso que fosse, considerando o alto preço pago pela tia de Anacleto a quem pusesse as mãos no Padre: um conto de réis. Independente da simpatia que os unia, José Maria achava melhor ir embora, ficando a saudade do lugar e de quem mais uma vez o ajudou:

Sentia pena, porque já estava acostumado com o povo da terra, ia me fazer muita falta Siá Mena. Mas Julião era falador e, nem que fosse para me defender, não seria capaz de guardar o segredo do meu paradeiro. Eu não dava um mês, iria aparecer no Bom Jesus gente da Vargem da Cruz, querendo escrever carta comigo. A polícia acabava vindo também, no rastro deles. E com a agravante de que eu ignorava (meu Deus, perdoai-me!) que me culpavam pelas três mortes! (QUEIROZ, 1992, p. 211.)

Um ano e um mês José Maria viveu em Bom Jesus das Almas, período suficiente para que acreditasse num novo começo, por mais frágil que ainda estivesse a fina pele das cicatrizes mal saradas da alma. Mas, precisando partir, pelo medo de ser caçado e morto, encontrará nova acolhida num povoado chamado Bruxa, famoso por seus moradores serem todos de uma mesma família, chegando ao extremo de haver relacionamento entre irmão e irmã. Descrevendo os moradores do local, o narrador explica que eram todos muito brancos, de cabelos amarelos e olhos azuis avermelhados. Os primeiros a recepcioná-lo serão as crianças, que lhe ensinam onde mora um velho que fazia as vezes de líder da localidade. Conversando com o homem, José Maria fala do seu antigo trabalho como professor, tarefa que imediatamente passa a assumir, levando adiante uma escola ao ar livre, riscando as letras na terra e ensinando os menores a ler e a escrever.

Mais tarde, em outra conversa com Seu Franco, o velho que o recebeu em sua casa, descobrirá ali alguns livros em alemão. Na verdade, aqueles habitantes eram descendentes de imigrantes da Prússia, daí os nomes próprios aportuguesados que traziam: “Cau era Karl, Rana, Hanna, Vico, Viktor, Joseph, Zefe. E Franco, Franz.” (QUEIROZ, 1992, p. 284). Para além das características físicas exóticas: a cor da pele e dos olhos, os cabelos, também a falta de religião chamou a tenção do Padre: lá, ninguém era batizado, trabalho que encampou prontamente, convertendo as crianças ao cristianismo. Orgulhoso do que executara ao longo de mais de dois anos na Bruxa, tendo alfabetizado um bom número de meninos e meninas, era principalmente o serviço em prol da salvação das almas o que mais acalentava seu coração machucado:

Aquela iniciativa minha, de administrar o batismo, era um risco que eu corria, mas me dava uma satisfação singular, quase a sensação de dever cumprido: introduzir ali, mesmo de contrabando, o sacramento básico da minha religião. Da religião de que eu jurara ser o ministro fiel, até a morte; juramento que ainda me obrigava, apesar de tudo. Pelo mens aqueles pobrezinhos, agora batizados, não iriam direto, depois da morte, para os desertos gelados do limbo. Com o batismo, eu dava a eles, mesmo que não o soubessem, um lugar melhor na outra vida. (QUEIROZ, 1992, p. 308.)

Não será, no entanto, aquelas paragens cujos moradores não cultivavam nenhuma religião, somente uma espécie de superstição em muito correspondente às credices ainda hoje comuns no Nordeste, o último paradeiro do Padre antes de seguir em busca de refúgio na Casa Forte de Maria Moura. Sentindo-se melancólico, entediado, sem ter com quem conversar senão com o Seu Franco, que já estava fraco da memória, José Maria começa a considerar uma visita a Vargem da Cruz, sobretudo à fazenda Atalaia, cenário da tragédia que o colocou naquela vida errante.

Será no mês de junho, durante as férias escolares das crianças, que resolverá fazer a viagem, buscando um roteiro que o levasse direto para a propriedade que pertencia agora ao filho que Isabel tivera com Anacleto. Confiava nas mudanças da aparência, dadas ao longo daqueles anos de aflição, para não ser reconhecido: “o cabelo crescido, quase até aos ombros, o bigode caído nas pontas, emendando com a barba escura, já bem riscada de branco.” (QUEIROZ, 1992, p. 311.)

Chegando lá, encontra-se com a negra que o ajudara e o escondera na noite do crime. Reconhecendo-o somente pela voz, tão grande a transformação física, Siá

Iria atualizará o Padre a respeito do que se passara durante aqueles anos. Mas, em meio a tudo o que lhe conta a criada, o que mais assombra José Maria é o caso de uma moça que tocou fogo na sua casa e fugiu sertão adentro com alguns cabras. A fama de Maria Moura, àquela altura, já era grande entre os moradores de Vargem da Cruz, mas será a informação do assassinato do padrasto que fará o padre associar o nome da moça àquela que, em segredo de confissão anos antes, falara-lhe de um plano semelhante: “Fiquei assombrado. Então era mesmo a moça da confissão – ela bem que me disse que ia matar o padrasto... Pois matou mesmo... e o resto completa o quadro!” (QUEIROZ, 1992, p. 316.)

Ainda por intermédio de Iria, o Padre vai saber que Maria Moura tomou posse de umas terras, deixadas pelo avô como herança, muito longe dali. Na Serra dos Padres, nome do lugar, construiu uma casa fortificada, espécie de quartel que abriga os cabras de seu mando, ladrões de estrada que executam os assaltos por ela planejados. Além disso, e aqui José Maria prestou bastante atenção, Maria Moura também dava coito a criminosos na sua fortaleza, gente perseguida pelos mais variados motivos.

Ao fim da conversa, quando o Padre se despedia de Iria, depois de obter da criada informações tão valiosas para o seu futuro, o feitor da fazenda, que o teria reconhecido, aparece de garrucha na mão, pronto para lhe tirar a vida. Mas, desprevenido por um momento, o homem recebe um chute no braço, dado por José Maria, que lhe derruba a arma no chão. Aproveitando o momento para sair correndo, vai parar num rancho, onde fica por três dias, refletindo sobre que rumo tomar, para onde ir depois dali:

E durante todos aqueles dias, enquanto esperava que o cavalo sarasse, eu me punha a imaginar o que ia fazer com a minha vida. Por aquelas bandas não poderia pensar nunca em ficar – seria caçado como um doido, era só alguém dar o primeiro alerta. Voltar para as Bruxa me dava também um desgosto, um desagrado tão forte. Era o mesmo que me enterrar vivo no meio daquela gente, onde por dois anos eu não tinha feito um amigo, só conhecidos indiferentes. Eu antes preferia morrer; da morte não tinha medo, tinha medo era daquela perseguição. E se ao menos me matassem, mas iam querer me arrastar vivo, me levar à prisão, me acusar, me julgar. E eu poderia contar com justiça, se tinha tudo contra mim? (QUEIROZ, 1992, p. 319.)

Sentindo-se verdadeiramente encurralado, a fala de Iria sobre Maria Moura vem à lembrança do Padre como uma salvação: dona de fazenda, senhora da Casa Forte que acoitava quem tinha a cabeça a prêmio, a moça que lhe confessara o

pecado da carne com o padrasto poderia ajudá-lo, ele que também era corrido da justiça. Entre os dois havia um vínculo, pois, mais do que confessar o pecado da carne, Maria Moura lhe falara em matar aquele homem com quem dividia a casa. Segredo de um crime contra a vida, que não poderia jamais ser descoberto, porque segredo de confissão.

Resolvido a ir em direção à Serra dos Padres, onde ficava a fortaleza de Maria Moura, José Maria viajará por muitos dias, colhendo informações no caminho. O capítulo em que narra a sua chegada à Casa Forte, como vimos, é precisamente o que abre o romance. Daí pra frente, sua trajetória se encontra com a da protagonista. O mesmo acontece com Marialva – cuja narrativa reconstituiremos –, que também tem seu relato dividido em momentos anteriores e posteriores ao encontro com a líder de bando que era a sua prima. Antes, porém, colocando em comparação o que escreveu a crítica literária em referência a esses dois personagens, devemos registrar que, depois de Maria Moura, somente o Beato Romano receberá a atenção de alguns comentários de análise, ao passo que as raras menções a Marialva não passam de referências às vozes narrativas e aos exemplos de criaturas marcantes do livro.

A atenção à personagem José Maria se faz notar já no segundo artigo que compõe o nosso *corpus*. Escrito pelo jornalista Mario Pontes²¹⁵ e publicado no **Jornal do Brasil**, o texto “Os sete fôlegos do sertão” está entre as críticas que se aprofundaram no traço regionalista do **Memorial**, e por isso será mais detidamente abordada adiante. Contudo, adiantamos a sua presença por conter um parágrafo em que se observa uma das principais avaliações da importância do Padre no romance. Depois de considerar que é ele quem melhor “expressa a solidão, o vazio e a miséria moral do sertão”, Pontes nota que é pela voz desse personagem trágico

que Rachel de Queiroz, do alto da sua longa experiência de vida, chama realisticamente a atenção do leitor para mais uma das indigestas inversões que costumam ocorrer na história dos homens: o fato de que, não raro, eles se lançam à amarga luta pelo poder na suposição de que, assim, estão conquistando ou construindo a liberdade. (PONTES, 1992, n. p.)

Conclusão a que o crítico certamente chegou após encerrada a leitura dos dois últimos capítulos do Beato Romano no romance, páginas que não chegamos a

²¹⁵ PONTES, Mario. “Os sete fôlegos do sertão”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 ago. 1992, p. 6. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

mencionar anteriormente, mas que contemplam o período em que o religioso se encontrava devidamente instalado na fortaleza de Maria Moura, lidando com os cabras e travando diálogos afiados com a sua protetora. Ali, sentindo-se a salvo na Casa Forte, José Maria passa a assumir a identidade de um beato, abandonando definitivamente o título de padre que os seus perseguidores caçavam. Rezando missa em meio à vegetação e aos animais da mata, dando a bênção aos homens da fazenda, batizando os pagãos, ensinando-os a ler e contando-lhes as principais passagens da história sagrada, o Beato Romano é a voz da razão, baseada nos princípios cristãos, a se defrontar com a energia, o ímpeto e a lei particular de Maria Moura.

Até Maria Moura me tem respeito; ela, que não me respeitou quando mocinha e tentou me fazer cúmplice do seu premeditado crime. Foi um processo singular que se operou na cabeça dela; pois me parece que ela hoje “me perdoa” por ter sido padre (que ela, naquele tempo, tentou manipular sem escrúpulo) por amor do Beato Romano. Hoje ela me aceita, às vezes relutante, como um homem de Deus – se é que ela tem alguma noção quanto a isso. Pior ainda: ignoro se alguma vez ela pensa em Deus, no bem e no mal, em inocência e pecado. Quando ela diz, justificando um crime: “era ele ou eu”, fico a duvidar se ela realmente matou (ou mandou matar) em legítima defesa. (QUEIROZ, 1992, p. 424.)

Como o excerto acima mostra, em sua derradeira aparição como narrador, num capítulo em que leva a cabo um balanço de sua vida e de sua relação com Deus, com quem buscava se reconciliar, o Beato se vê dentro do que ele chama de “casa do crime” (QUEIROZ, 1992, p. 424), um ambiente inóspito à lei da Bíblia, mas que, ainda assim, provava-se o melhor refúgio que pôde encontrar. O sentimento de liberdade que pouco a pouco renasce dentro de si, como uma espécie de reconciliação com a vida, tem lugar numa fazenda povoada de delinquentes e saqueadores, gente de práticas condenáveis que José Maria não se presta a censurar, preferindo antes ignorar as suas ações e lhes dar o suporte moral e religioso que buscam.

Dando continuidade ao que escreveu a crítica literária a respeito desse personagem singular, Márcia Gurgel, em artigo publicado no jornal fortalezense **O Povo**, vê no drama de José Maria semelhanças com a história do famoso personagem Padre Amaro, de Eça de Queiroz, sobretudo no que ambos compartilham de paixão culposa: “a dor do padre é pungente, o seu martírio comove e engrandece, pecador e santo” (1992, n. p.), escreve Gurgel ao concluir que o

Memorial de Maria Moura traz em si um pouco dos grandes livros da tradição literária de língua portuguesa.

Para Antonio Carlos Villaça²¹⁶, o Beato Romano, no que tem de estranho, poderoso e frágil, surge como uma grande personagem, “uma criação definitiva” (VILLAÇA, 1992, p. 9) a se somar aos perfis masculinos de uma escritora mormente lembrada pelas mulheres que dão título aos romances. Já Afrânio Coutinho, por seu turno, ao selecionar as quatro cenas do livro que considera notáveis, não deixa de incluir em sua lista “o drama do assassinato do Anacleto pelo Padre José, que se torna depois desse episódio o Beato Romano e foge em busca de salvação.” (COUTINHO, 1992, p. 4)

Nada que se compare ao que ao que vamos encontrar a propósito de Maria Moura, mas ainda assim digno de registro, uma vez que já a crítica de primeira onda soube reconhecer a força desse personagem, criatura cuidadosa e convincentemente apresentada em seu drama íntimo: o conflito religioso, o medo e o sentimento de culpa, a resistência aos impulsos sexuais, a busca pela redenção e o desejo de reencontrar Deus onde ele não se faria presente. Diante disso, o Padre José Maria, com a sua notável existência dentro do romance, deixa a impressão de que sua trajetória daria obra autônoma, pois o que seria uma personagem secundária alcança, em nossa leitura, uma força de presença tão rica em interesse quanto a da protagonista-título. E, como a ratificar nossa avaliação, ainda na opinião de Coutinho (1992, p. 4), “há, no livro, uma grande variedade de personagens. Mas acima de todas destacam-se a Maria Moura e o Beato Romano.”

Feito que não se repete em Marialva, personagem menos expressiva, tanto no que diz respeito à proeminência de sua história quanto ao número de páginas que ocupa dentro da obra. Mas, a despeito do seu pouco protagonismo, a sua trajetória precisa ser igualmente por nós apresentada, ainda que de forma menos detalhada.

Irmã de Tonho e de Irineu, os dois igualmente narradores do livro, Marialva inicia seu relato num período em que os homens da casa tinham saído armados para resolver uma questão. Sozinha no sítio, na companhia somente dos criados,

²¹⁶ VILLAÇA, Antonio Carlos. “A sertaneja no sertão”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 set. 1992, p. 9. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

Marialva vai se lembrar de uma visita inusitada: um homem que chegou a sua casa tocando uma rabeça, pedindo uma esmola pelo amor de Deus. Seu nome era Valentim, e o que fazia era cumprir uma promessa a uma figuração de Jesus Cristo. Tendo sido salvo de um grande perigo que quase lhe custara a vida – quando executava um número no trapézio, dado que fazia parte de um grupo de saltimbancos que era a sua família, Valentim se desequilibrou e caiu de uma grande altura –, honrava agora a prece feita por sua mãe: “se eu escapasse com vida ia passar um ano pedindo esmola para o Senhor do Bonfim.” (QUEIROZ, 1992, p. 76). Estava no décimo mês da penitência, faltando pouco para completar um ano e cumprir o prazo.

Isolada naquela casa, descrevendo-se como uma verdadeira prisioneira sob os mandos dos irmãos e da esposa de um deles, Marialva se vê imediatamente encantada pela figura de Valentim: os seus olhos verdes como os dela, os seus modos finos e educados, a vida livre e errante com o grupo circense. Depois de muita conversa, e se mostrando igualmente atraído pela jovem, Valentim promete voltar. E realmente volta, embora tenha demorado mais do que o esperado. Nesse ínterim, a narradora dá detalhes do que acontecera em sua casa depois da passagem do pedinte em penitência. Tendo comentado com a esposa de Tonho a visita do rapaz, a mulher se revolta contra a cunhada, enraivecida “só porque eu tinha dado trela a esse sujeito adiantado, a um tocador de rabeça, veja só! E com essa pabulagem de ser saltimbanco, ainda por cima!” (QUEIROZ, 1992, p. 91). Mas Marialva não estava totalmente desamparada, tinha a seu favor a ajuda da negra Rubina e de seu filho Duarte, que era meio-irmão dos da casa, filho da escrava forra com o seu falecido pai.

Esses personagens fazemos questão de apresentar por terem grande presença na narrativa principal de Maria Moura. E, por tratar dela, devemos dizer que Marialva pormenoriza a reação dos irmãos, em casa, depois do conflito armado que tiveram contra a prima. A perplexidade depois da noite do incêndio, os planos de retaliação, as saídas em busca de Maria Moura e de ajuda da polícia, tudo isso chega ao leitor não pela pena de Tonho e de Irineu, que são igualmente narradores, mas pelo relato da irmã, que compartilhava com eles a mesma casa.

Enfim, depois de meses de espera, Valentim reaparece. A desesperança já tomava conta de Marialva: “eu já chegava a pensar que Valentim era um sonho nascido da minha cabeça e do meu coração.” (QUEIROZ, 1992, p. 129). Mas ele

volta, e a narradora será avisada da sua chegada por Duarte, que o escondeu no fundo da estrebaria, para que os irmãos não pudessem vê-lo. Indo ao seu encontro, a narradora e o saltimbanco vão ter uma longa conversa, na qual acordam o seu casamento. Marialva seria roubada por Valentim, que a levaria até a igreja de Vargem da Cruz, onde o novo vigário, que não era mais o Padre José Maria, realizaria a cerimônia.

A partir de então, os dois saem fugidos, ganhando a estrada, com medo de que Tonho e Irineu os buscassem em perseguição. A lua de mel foi numa pensão do caminho, passagem em que Marialva, de forma muito pudorosa, comenta a nova experiência: “Eu pensava que já sabia tudo que se passa entre homem e mulher. Mas não sabia era de nada. Meu Deus!” (QUEIROZ, 1992, p. 140). A viagem dos dois era em direção onde estavam os pais e o tio de Valentim, que o aguardavam para retomar as atividades dos espetáculos. Nas páginas em que são narradas as aventuras do grupo e descrito o perfil dos personagens, conseguimos identificar semelhanças com o que anteriormente lemos em **Dôra, Doralina**, sobretudo no que diz respeito à vida da narradora em meio à companhia de teatro de seu Brandini.

Dentre as atrações desempenhadas pela família de Valentim, estavam espetáculos de mágica, saltos mortais e um número ainda mais perigoso, representado pelo tio, o de ter uma pedra quebrada, a marretadas, sobre si. Esse número, num dia infeliz, levará o tio à morte, o que termina por fragilizar o grupo. Nesse ínterim, Valentim se encanta com uma apresentação feita por um atirador de facas. Comprando os equipamentos necessários, começa a treinar, no que se mostra muito talentoso. O alvo, mais tarde, seria o corpo de Marialva, que nunca escondeu seu medo de participar daquilo: “e, da minha parte, só Deus sabe com que sacrifício, que eu nunca tinha vencido o medo. Continuava a tremer na hora, e de noite sonhava com Valentim me acertando com uma faca” (QUEIROZ, 1992, p. 285), ela desabafa.

Três anos depois de casados, quando pensava ser estéril por nunca ter gerado um filho, Marialva finalmente engravida do marido. A criança nasce com saúde, mas numa fase em que os pais enfrentavam grandes dificuldades financeiras: além do tio, também morrera a mãe de Valentim; o pai, depois disso, acaba indo morar com uma viúva vendedora de bebidas. Os saltimbancos estavam completamente desfeitos, sendo essa a situação que a narradora descreve numa carta que envia ao seu meio-irmão Duarte, o único com quem mantinha contato. A

carta foi endereçada à Vargem da Cruz, considerando que o destinatário passava sempre por ali: “E eu tinha muita esperança de que ele viesse nos ajudar, naquele desamparo em que a gente se encontrava. E ainda mais com uma criança pequena.” (QUEIROZ, 1992, p. 291.)

No sexto e último capítulo escrito por Marialva, a narradora tem suas esperanças concretizadas: Duarte vai ao seu encontro, propondo que a família o acompanhe até a Casa Forte. Precisando explicar a proposta, o irmão conta que estava ao lado de Maria Moura, trabalhando como feitor da fazenda que ela construía, uma verdadeira fortaleza. Sua mãe, Rubina, também estava instalada lá, dirigindo os trabalhos domésticos da casa. A surpresa de Marialva é grande: “No meio daquele aperreio em que a gente estava vivendo, sem saber de onde tirar o sustento nosso e o da criança – de repente aparece o Duarte com aquele convite.” (QUEIROZ, 1992, p. 350). Convite prontamente aceito pelo casal, que parte numa viagem de dezoito dias até a Serra dos Padres.

Chegando lá, Marialva é recebida pela prima que não via há anos. São páginas que servem ao propósito de se analisar os modos de apresentação de personagens, em especial a apresentação que uma personagem faz da outra. Abrindo aqui um parêntese, talvez venha da pena de Marialva a mais detalhada e longa descrição física de Maria Moura, assim que chega à Casa Forte:

Fazia anos que eu não via a minha prima. Parecia que estava mais alta, mais esguia, metida nos seus trajos de homem, cabelo cortado na altura do pescoço. Duarte tinha nos falado do modo de vestir de Maria Moura: “Eu acho que ela escolheu essa roupa para impor respeito à cabroeira. E, nela, não fica mal”.

É, a gente estranhava – mas não ficava mal. A Moura não era mulher de muito quarto e muito seio, mas esguia de verdade, e bem mais alta do que eu. Calçada de botas, rebenque no pulso, ela própria devia ter desmontado há pouco do seu cavalo, que ainda estava selado junto ao alpendre. (QUEIROZ, 1992, p. 351.)

Pouco antes, ainda nesse mesmo capítulo, após receber de Duarte o convite feito por Maria Moura para que fossem morar na Casa Forte, Marialva vai se lembrar da prima nos seguintes termos:

Eu, confesso, quase não conhecia a Moura, mas me lembrava da mãe dela, minha tia. Me lembrava de uma visita que Mãe tinha feito ao Limoeiro e a tia serviu na mesa um peru assado com farofa, pra festejar. Me lembro também que o Irineu disse uma brincadeira, se insinuando como pretendente, para casar com a prima. E a Moura fechou logo a cara, não achou graça

nenhuma. Fiquei até enfiada, por causa dele ser meu irmão. (QUEIROZ, 1992, p. 350.)

Retrocedendo ainda mais no relato de Marialva, vamos encontrar, na sua primeira aparição em capítulo no romance, uma visão a respeito da prima, mais uma vez associada a um hipotético relacionamento entre Maria Moura e seu irmão, Irineu:

O pior foi que eu e o Irineu crescemos, e hoje ele mudou muito. Se botou rapaz, mandou fazer roupa pela costureira da Vargem da Cruz e sai se esquipando no cavalo, lenço no pescoço, banha de cheiro no cabelo, namorar lá na vila. Arrastar a asa à tal de prima do Limoeiro, que o povo falava tanto dela; mulher que anda a cavalo escanchada feito homem. Tão danada, que não teve medo de ficar sozinha com as cunhãs, no Limoeiro, mesmo depois que houve duas mortes na casa dela. Sem contar com a morte da própria mãe, a coitada de titia, enforcada por si mesma. Sabe-se lá como isso aconteceu. (QUEIROZ, 1992, p. 71-72.)

Analisando a descrição e o julgamento que Marialva faz de Maria Moura em perspectiva cronológica, ou seja, de baixo para cima na ordem que apresentamos aqui, notamos que, a princípio, a irmã de Tonho e Irineu fixa uma avaliação marcadamente censuradora e escrupulosa, como que condenando certas práticas da prima do Limoeiro, talvez motivada por certo ciúme do irmão. E o faz por meio de uma muito bem elaborada construção em estilo indireto livre, na qual as censuras saídas da boca do povo se misturam ao discurso da narradora.

Na passagem seguinte, continua a relação da prima com Irineu a nortear as lembranças de Marialva, que confessa não conhecer bem Maria Moura, indicando que a interação entre as duas casas era de tal forma rara que as moças não tiveram meio de estreitar os laços. Nada que impedisse a possibilidade de um casamento endogâmico entre os primos como estratégia de preservação do capital familiar e como defesa contra a divisão e o fracionamento da propriedade imóvel, prática bastante comum no período colonial brasileiro, como explica o jurista e político Nestor Duarte:

Nesse meio, ela [a família] pôde crescer e estender-se, sem perigo de intercâmbios e reações com outras massas ou agrupamentos, como verdadeira autarquia fechada. Só o laço parental e doméstico definia e resumia a cooperação econômica e social. A senzala e o escravo ainda são termos da comunhão doméstica. Endogamiza-se quase e só se estende para alargar a cooperação até outra família, pelo laço parental dos casamentos cruzados, na tendência em fundir-se numa só, ainda maior e

numerosa, para dar lugar a verdadeira tribo de coesão por parentesco. (DUARTE, 1939, p. 131-132.)

Retomando o parágrafo do reencontro entre as mulheres, confirmando o quão esporadicamente as duas se encontravam, é com certa surpresa que a narradora se depara com a prima já mulher feita, dotada de um corpo sem curvas e vestida de forma inusual, o que não chega, contudo, a horrorizá-la. Para Bourneuf & Ouellet (1976, p. 258-259), a apresentação de uma personagem fictícia por uma outra põe em evidência os mesmos problemas que observamos na vida real, a ver: o conhecimento que os outros têm de nós é sempre fragmentário, superficial e deformado. Isso porque o que nós captamos dos outros restringe-se ao comportamento que aparece no limitado círculo do qual somos o centro; comportamento por detrás do qual buscamos descobrir a paisagem interior do nosso próximo.

Diante da pergunta: “Se a nossa própria pessoa é o eixo em torno do qual gravitam os outros, por que haveríamos de aceitar, sem motivo importante, contar a história de outrem em vez de contar a nossa diretamente?” (BOURNEUF & OUELLET, 1976, p. 259), podemos entender por que Marialva, na condição de autora de sua própria história e na visão estreita e subjetiva que entrega dos fatos e dos seres, termina por nos apresentar um retrato de Maria Moura balizado e em conformidade com os valores e as restrições morais e sexuais dominantes no ambiente familiar de clausura e de proibição em que vivia²¹⁷.

Encerrado o parêntese e de volta aonde estávamos, Maria Moura, encantada com a criança de Marialva, vai instalar a família provisoriamente num dos quartos da casa-grande. Seu objetivo, na verdade, era construir uma casa para a prima ali perto, no terreno da propriedade. E explica, de forma muito pragmática: “Na Casa Forte, propriamente, o movimento é muito grande, gente armada, chega homem até no meio da noite, não é lugar para se criar menino. E a casa nova fica sendo de

²¹⁷ Também observamos da parte de Maria Moura a descrição, quer física, quer psicológica, de outros narradores, como Marialva e o Beato Romano. A respeito da prima, a protagonista do romance afirma ter conhecimento da vida de privações e de clausura levada por Marialva junto aos irmãos e a cunhada, e aponta para o interesse em torno da herança como razão do aprisionamento da jovem: “A pobrezinha de Marialva levava, nas Marias Pretas, uma vida de degredada, não tinha licença nem pra ir na rua. Que dirá pra namorar! Os irmãos, e principalmente aquela cascavel da Firma, tinham medo de que Marialva se casasse e o marido viesse exigir a partilha das heranças dos pais – e lá ia-se embora a terça parte das terras das Marias Pretas. Por isso, traziam a menina de canto chorado.” (QUEIROZ, 1992, p. 296-297.) Já o Padre José Maria, na primeira vez em que é visto por Maria Moura, justamente no enterro da mãe assassinada, é descrito como um “moço tristonho, de pouca fala, ninguém ia dizer que estava ali um padre.” (QUEIROZ, 1992, p. 19.)

vocês por toda a vida, um ponto certo de descanso.” (QUEIROZ, 1992, p. 353). A partir desse ponto, como ocorrera com o Padre José Maria, também a vida de Marialva passa a se ligar com a de Maria Moura. Ao contrário do vigário, no entanto, a personagem não assume mais nenhum capítulo dentro do romance, sendo qualquer informação a seu respeito, depois de sua chegada, repassada unicamente pela voz da protagonista.

Pouco acima, falamos em pragmatismo ao introduzir o discurso direto de Maria Moura, ainda que mediado pela pena de Marialva. Mas é exatamente esse o tom que percebemos e que diferencia a narradora-título dos demais narradores do romance. Sua primeira aparição no livro será reagindo à chegada de José Maria nas suas terras: “Não sei por quê, tive medo. De que cemitério me saiu aquela assombração?” (QUEIROZ, 1992, p. 11), ela se pergunta depois que o visitante lhe pede uma conversa particular. Lembrada pelo Padre da confissão que fizera anos antes, Maria Moura ainda tenta fingir que não sabia do que o homem estava falando, mas termina por assumir o crime, no que desafia: “E o senhor? Também está com vontade de morrer?” (p. 12). Tentando acalmá-la e explicando o que o levava até ali, o vigário receberá a desejada proteção que tanto buscava. Precisando, no entanto, esconder a sua identidade de padre, passa a ser o Beato Romano, nome com que assina os capítulos subsequentes a essa conversa. Para Maria Moura, era muito melhor tê-lo junto a si: “O perigo menor era deixar que ele ficasse. E se não desse certo, era mais fácil acabar com ele em casa do que sair atrás, depois que ele botasse a boca no mundo.” (p. 12.)

No mais, esse primeiro registro da protagonista, no qual se encontra com o seu confessor de tanto tempo atrás, adianta uma série de eventos e nomes que serão pormenorizados em sequência. Por que resolvera matar o padrasto? O que a levou a procurar a igreja e se confessar? São algumas questões que Maria Moura procura esclarecer, mas que o leitor vai melhor compreender nas páginas do segundo capítulo, no qual vemos morrer três personagens e são planejados o incêndio e a fuga da narradora de suas terras.

Tudo isso se dá quando ainda uma adolescente de dezessete anos, vivendo nas terras do Limoeiro, dentro do distrito de Vargem da Cruz. Primeiro, vai encontrar sua mãe morta, enforcada no armador de rede da parede. A princípio, parecia uma

cena de suicídio, mas depois descobre tratar-se de um assassinato levado a cabo por Liberato, o homem com quem sua mãe passou a viver depois de viúva. É curioso o fato de essa mulher não ter seu nome revelado ao longo do romance, sendo mencionada pela protagonista apenas como “Mãe”, como se a referência ao nome próprio trouxesse consigo a exposição da situação de mancebia ou concubinato estabelecida após a morte do marido.

Órfã de pai e mãe, sozinha, Maria Moura será assediada sexualmente pelo padrasto, não resistindo à beleza e às investidas do homem: “Começou mais como uma brincadeira. E aos poucos, bem aos poucos, é que foi ficando uma brincadeira perigosa.” (QUEIROZ, 1992, p. 20), é como ela relembra as noites em que ele ia ao seu quarto, procurá-la. Nesse ponto, notamos uma situação semelhante a que se observou em **Dôra, Doralina**, apenas os papéis se invertem: no lugar da mãe (Senhora) travar um relacionamento sexual com o marido da filha (Doralina), será a filha (Moura) a ceder à sedução do homem com quem sua mãe mantinha uma relação estável antes de morrer. Também a perda do pai e a consequente reconstituição de sua presença como campo de afeto, acolhimento e referencial masculino pode-se dizer que está nos dois livros: “A Dôra Doralina é uma personagem embrião da Maria Moura... Elas possuem pontos de convergência.” (QUEIROZ, 2002a, p. 119), confessaria Rachel numa entrevista anos mais tarde.

Analisando o romance, Maria de Lourdes Dias Leite Barbosa constata que a orfandade, no **Memorial**, é peça fundamental para o prosseguimento do fluxo da narrativa, com todos os planos da protagonista surgindo a partir do momento em que se percebe sozinha, sem ter quem a proteja, passando “a agir sob o seu próprio risco, falando mais forte o instinto de preservação.” (1999, p. 31). Sentindo-se encurralada pelo padrasto, assistimos a uma jovem Maria Moura usar dos artifícios de que dispunha para alcançar seus objetivos, no que se mostra extremamente dissimulada, inteligente e ardilosa ao planejar crimes que não têm sua participação direta, ou ao menos não foram executados pelas suas próprias mãos.

Sucede que Liberato tinha a intenção de que a jovem assinasse os documentos necessários para que ele tomasse posse da propriedade, alegando a menoridade e a incapacidade de Maria Moura de assumir os negócios. Mas aquilo era uma terra de herdeiros, dividida em três partes, duas das quais cabiam aos primos Tonho, Irineu e Marialva, tendo a protagonista apenas a vantagem do uso. Contrariado com a resistência da moça em assinar os papéis, Liberato passa a

ameaçá-la, dando a entender que tirara a vida da mãe e que poderia, da mesma forma, tirar também a da filha. A reação de Maria Moura a tudo isso é imediata: seduz um caboclo da fazenda, com quem passa a namorar. Apaixonado por ela, Jardimino ouvirá sua queixa: o padrasto a perseguia, e a sua intenção era tomar tudo o que era dela, tentando até mesmo desonrá-la e colocá-la como mulher perdida.

Alegando uma reação violenta de Liberato motivada pelo namoro dos dois, Maria Moura planejará com Jardimino o assassinato do padrasto: uma espera, “longe de casa, de noite no escuro, que ninguém lhe veja... Numa hora que ele estiver andando só. Você podia se esconder numa moita e lhe mandar um bom tiro. Você sabe atirar?” (QUEIROZ, 1992, p. 27). Atirar o rapaz sabia, mas não tinha arma. Fornecendo um bacamarte que guardava em casa, a narradora aguarda o resultado da tocaia, que corre conforme o planejado. Pouco antes, ela procura o Padre de Vargem da Cruz e lhe faz a confissão do assassinato, mesmo sem ter muita certeza do que a levava a buscar aquele amparo religioso: “Que será que eu queria com aquilo? Eu mesma não sei.” (p. 28).

Morto Liberato, Jardimino começa a se mostrar muito entusiasmado, propondo noivado e casamento com Maria Moura, agora que os dois estavam livres. Mas a narradora não tinha qualquer intenção de viver com aquele que usara apenas para cumprir o seu projeto de se livrar do padrasto. “E eu, casamento, imagina, casamento, que loucura. Eu tinha que pensar era na minha herança; o nosso sítio do Limoeiro, dentro do distrito de Vargem da Cruz, boa terra de planta e cria” (QUEIROZ, 1992, p. 30). O caboclo, no entanto, se aborrece com as recusas de Maria Moura, que passa a não mais querê-lo nem para namoro escondido, no que ele termina por fazer ameaças: “Quem chegou ao que eu cheguei, não tem mais medo de nada.” (p. 30). Fala que, mais uma vez, colocava Maria Moura numa situação de “ou ele, ou eu”, obrigando-a de novo a procurar proteção e se livrar de quem a intimidava.

A ajuda, dessa vez, virá de João Rufo, antigo feitor da fazenda, da época em que seu pai ainda era vivo. Homem de segurança, será a ele que Maria Moura se queixará, dizendo-se com medo, que à noite tinha aparecido alguém tentando arrombar a janela do seu quarto. Pedindo que João Rufo desse um jeito no atrevido, a jovem, antes, combina com Jardimino para que ele a procurasse naquela noite. E, de novo, mais um assassinato se passa sem erros: o feitor, na espreita, “divisou o vulto do homem se aproximando, chegar perto, empurrar de leve a janela; levantar o

joelho para subir um pouco e pular. O tiro pegou o caboclo pelas costas. João Rufo tinha boa pontaria, foi ensinado por pai.” (QUEIROZ, 1992, 31-32). Estavam completas as três mortes do Limoeiro, o que de forma alguma impediu que novos problemas surgissem, questões que não se poderia resolver com a morte de ninguém, numa tocaia.

Menos de um mês depois do último sucesso, chegaram ao Limoeiro os primos Tonho e Irineu, exigindo as suas partes na herança do sítio. A seu favor, eles contavam com as escrituras do cartório e com a própria ajuda da polícia, que chega a fazer uma visita a Maria Moura, num fracassado plano em conjunto para tirar a moça de suas terras. Resistente, a jovem tenta bravamente ficar, mas a lei estava ao lado dos primos. Diante de uma encruzilhada, a narradora tinha de escolher um caminho para sua vida. Reunindo-se com os três homens moradores do Limoeiro: João Rufo, Eliseu e Chico Anum, além de outros três que chegam para reforço: Zé Soldado, Maninho e Alípio, Maria Moura estava decidida, num caso de conflito armado com os primos, a ir embora com aqueles cabras, em busca das terras da Serra dos Padres, uma herança inteiramente sua, deixada pelo avô.

A primeira versão do conflito, que se deu à noite, será contada por Tonho num dos capítulos de sua autoria. O plano dos dois irmãos era raptar a prima, forçando-a a se casar com Irineu, que era solteiro. Acompanhados de outros homens, eles chegam ao Limoeiro, mas são recebidos a tiros que vinham de dentro da casa: “A danada da Moura devia ter contratado gente na rua, arranjado arma e munição.” (QUEIROZ, 1992, p. 59) é a conclusão a que ele chega após ter alguns de seus homens feridos à bala. O que estava acontecendo dentro daquelas paredes, no entanto, só vamos saber por intermédio de Maria Moura, que deixara alguns dos seus cabras responsáveis por manejar o armamento de que dispunha, a fim de ganhar tempo. Enquanto isso, espalhou pólvora pela casa, porque, antes de fugir pelos fundos, esperava colocar fogo na moradia.

As páginas em que são narrados o confronto com os primos e o incêndio da casa, de um notável dinamismo, poderiam servir de amostra para o tom de violência presente nos capítulos seguintes. Mas o **Memorial de Maria Moura** não é somente hostilidade, troca de tiros, tocaias e assassinatos, imagem que a adaptação do romance para a TV sem dúvida contribuiu para fixar na mente de quem não leu o livro, “mas conhece a história”. Defendendo que a obra de Rachel de Queiroz é muito mais do que isso, Mario Pontes reconhece que a personagem-título encarna

um modelo típico da história dos sertões nordestinos: o da matriarca dominadora e valente, que desde cedo precisou se defender dos próprios familiares que planejavam sua desgraça. “Ela é moça órfã que o padrasto quer violar e os parentes próximos pretendem espoliar. E que enfrenta os abutres revidando cada golpe, antes de finalmente buscar um refúgio seguro.” (PONTES, 1992, p. 6). E nisso escapa da simples condição de vítima, optando por recomeçar a vida ao lado dos homens de sua companhia, sonhando alto com riquezas, respeito e poder, mas nem por isso deixando de se mostrar frágil, abalada e apaixonada nas passagens de maior perscrutação íntima.

De longe, ladeada por seus cabras, Maria Moura se emociona ao assistir à destruição do lugar em que passara toda a sua vida: “Vendo a minha casa transformada num fogaréu, e feito pela minha própria mão, desabei em pranto. Os outros, acho que choravam também.” (QUEIROZ, 1992, p. 66). Saindo dali, Maria Moura vai passar a primeira noite a céu aberto, dormindo no chão da mata, já longe da sua propriedade. Ao amanhecer do dia, tem uma séria conversa com aqueles que a acompanhavam, definidora do que faria dali por diante: o seu plano era conseguir mantimentos, animais e armamentos para os quatro homens de sua companhia, e seguirem direção à Serra dos Padres, onde se instalariam. Todos concordam participar da empreitada, sujeitando-se ao comando de uma moça de dezessete anos que assim discursa a respeito de sua condição de mulher:

– Aqui não tem mulher nenhuma, tem só o chefe de vocês. Se eu disser que atire, vocês atiram; se eu disser que morra é pra morrer. Quem desobedecer paga caro. Tão caro e tão depressa que não vai ter tempo nem para se arrepender.

Não sei que é que tinha na minha voz, na minha cara, mas eles concordaram, sem parar pra pensar. Aí eu me levantei do chão, pedi a faca de João Rufo, amolada feito uma navalha – puxei o meu cabelo que me descia pelas costas feito numa trança grossa; encostei o lado cego da faca na minha nuca e, de mecha em mecha, fui cortando o cabelo na altura do pescoço.

Dei um nó na trança aparada e entreguei a João Rufo, junto com a faca:

– Guarde esse cabelo no alforje.

Os homens olhavam espantados para os meus lindos cabelos. Pareceu que o Maninho tinha os olhos cheios de água. E eu desafiei:

– Agora se acabou a Sinhazinha do Limoeiro. Quem está aqui é a Maria Moura, chefe de vocês, herdeira de uma data de sesmaria da Fidalga Brites, na Serra dos Padres. Vamos lá, arriem os animais. (QUEIROZ, 1992, p. 84.)

Usando calças de homem, de cabelo curto e de pulso e fala firmes, Maria Moura compõe um exótico retrato feminino que será muito explorado pela crítica

literária. No romance, no entanto, sua aparência pode até chegar a gerar comentários de algumas personagens mais chocadas com a sua figura, mas nada que assuma proporções de um olhar escandalizado. De forma prática, seu objetivo ao se desfazer dos cabelos longos e da vestimenta de mulher estava muito mais atrelado à segurança do seu bando, que se mostraria frágil com uma evidente figura de mulher. Recorrendo a estratégias masculinas para se colocar numa posição de poder em relação aos seus homens, a protagonista foge de casa deixando as roupas de sinhazinha em meio ao incêndio. Ao vestir a calça e o casaco do pai, e também o corte do cabelo aponta para isso, pretendia modificar seu aspecto físico e deixar para trás o papel desempenhado pela mulher na sociedade rural brasileira da época. Na busca por explicar o servilismo dos homens, que não titubeiam ao aceitar a condição de subordinados de Maria Moura, a antropóloga Andrea Lacombe disserta que a superioridade da narradora tem base na estratificação e na relação de classes do Brasil colonial, que não correspondiam

somente ao gênero ou à posição econômica, mas, também, à cor da pele; característica arraigada por séculos de escravidão no país, explica Azevedo, já que sendo mulher fugitiva e sem posse de bens – com a casa de Limoeiro queimou a maioria de seus pertences e deixou para trás a terra lavrada e o gado, tendo para oferecer só a promessa de um sonho familiar em Serra dos Padres –, não tinha possibilidades simbólicas para estar no posto de comando que ocupava. Entretanto, ela é branca e filha de fazendeiros, o que a coloca em um estrato superior ao de seus homens: pistoleiros a soldo, caboclos ou negros. (LACOMBE, 2007, p. 68.)

Na intenção de descrever a personagem física e psicologicamente, Márcia Gurgel (1992) vai adjetivá-la como uma mulher ardilosa, caprichosa, autoritária, mandante de crimes e apaixonada, espécie romanceada de um Lampião, mas ainda de calças, porque Moura não usava saias. Comparando-a a outra famosa e controversa figura da literatura brasileira, personagem que, inclusive, apresentamos no capítulo em que estudamos a prosa regionalista, Gurgel estabelece as diferenças entre Maria Moura e a protagonista do romance **Luzia-Homem**:

A Dona Moura vale, na coragem, por muitas Luzias, mas entre uma e outra há diferenças porque a personagem de Domingos Olímpio, como já se disse, era um coração de mulher na força de um homem enquanto a Dona era homem e mulher a um só tempo, guerreira, feminista antes de todas as feministas, cabeça feita e fria, ardente e brutal. (GURGEL, 1992, n. p.)

Nos capítulos seguintes, assistiremos ao bando de Maria Moura cometer pequenos furtos e alguns assaltos na estrada, recolhendo animais, acessórios, armas, comida, moedas e algum ouro que pouco a pouco fazia a sua riqueza. Paulatinamente, a imagem da sinhazinha se desfaz, vencida pelos obstáculos da lida diária, espécie de rito de iniciação fundamental ao processo de amadurecimento profissional e pessoal de quem definira a jagunçagem como meio de vida. Há páginas totalmente dedicadas às narrações de algumas investidas, demonstrando a perspicácia da narradora em planejar e conduzir os roubos de viajantes que tinham a infelicidade de cruzar o seu caminho. Também uma ambição cada vez maior tomava conta da narradora, que desejava ter força, poder e fama naquele sertão. Ambição atrelada a um movimento de transformação interior: não mais a sinhazinha protegida por seus parentes nas terras do Limoeiro, mas uma mulher pronta para alcançar seus objetivos, mesmo que precisasse passar por cima de muitos: “Eu queria que muita gente soubesse quem era Maria Moura. Sentia que, dentro da mulher que eu era hoje, não havia mais lugar para a menina sem maldade, que só fazia o que a mãe mandasse, o que o pai permitisse.” (QUEIROZ, 1992, p. 121.)

A princípio, o grupo vai procurar um lugar para ser o seu ponto de parada, onde pudessem se alojar e se esconder entre um assalto e outro. Vão encontrar um pedaço de terra propício, com quintal e lagoa, mas já ocupado por um casal de negros velhos e três moleques que eram seus netos. Pelo que Maria Moura entendeu, aquilo tinha sido uma espécie de quilombo, formado por uma família de escravos fugidos. Muito receptivos, Amaro e Libânia vão ouvir uma proposta tentadora da visitante, uma parceria que traria benefícios para ambas as partes. Resumindo sua trajetória até ali, omitindo e até distorcendo certas passagens, Maria Moura sugere um acordo:

– Não vê – eu disse –, estou aqui vestida nestes trajos de homem, à força, para me esconder dos meus inimigos. Vocemecê conheceu logo que eu sou uma moça – moça de boa família, não é? Fui expulsa da minha fazenda por uns primos carrascos, que queria se apossar do que era meu, quando me viram órfã de pai e mãe. Fizeram tudo para me tirar do meu sítio e, por fim, tocaram fogo na minha casa. Eu fugi, apavorada, e chamei para virem comigo estes cabras; a intenção daqueles miseráveis era me matarem queimada dentro de casa. Estes meus caboclos já trabalhavam pra minha mãe, e os primos tinham raiva deles também. Arranjamos uns cavalos e chegamos até aqui. Andamos muito, léguas e léguas, nem sei quantas. Estamos com mais de mês de correria por essas matas além. Passamos por muito perigo – ladrão, bicho bravo – mas Deus e Nossa Senhora nos protegeram. E agora, eu vendo a sua morada, tão calma, me lembrei da gente se arrancar por aqui. Com os meus homens, reformo as suas

barracas e faço mais uma: ficam sendo três: uma pra mim, outra pra sua família, outra pra eles. Eu já lhe disse que sou moça solteira e eles me respeitam muito. Mesmo com os apereios da fugida, consegui trazer algum recurso, vai nos dar para um começo de vida. Quem sabe a gente pode adquirir alguma rês pelas vizinhanças, plantar algum roçado, fazer bastante legume... (QUEIROZ, 1992, p. 116.)

Surpreende o quanto a personagem se mostra articulada nas negociações, firme na palavra e determinada em relação ao que pretende alcançar. Os velhos, concordando com os termos, vão dividir seu espaço com o bando, que executa verdadeiras melhorias no lugar. Para Maria Moura, no entanto, aquilo era temporário, somente o começo de algo ainda maior que estava por vir. E, para alcançar seus objetivos, era preciso se aventurar em ações maiores e mais perigosas, roubar viajantes que passassem por estradas movimentadas, rotas que iam dar nas principais cidades do Nordeste. Somente assim acumularia as riquezas necessárias para se fazer grande e poderosa; porque o poder, isso ela já sabia, estava diretamente ligado ao ouro que se tem.

Ambição reconhecida e devidamente descrita pela crítica de primeira onda, do que são exemplos os artigos de Cecília Almeida Salles (1992) e de Mario Pontes (1992). A primeira, perguntando-se de que material é feita Maria Moura, descreve a personagem como uma estrategista hábil e dissimulada, que se mostrava fria não somente no relato, mas também no físico, como a confirmar tal imagem. “Uma mulher obstinada que queria “coisa grande”: poder e respeito.” (SALLES, 1992, p. 4). Mário Pontes, por sua vez, opta por detalhar as conclusões a que chega a personagem em seu projeto de enriquecimento ilícito:

Para além da necessidade de sobreviver e do desejo de vingar-se, Maria Moura descobre a vocação do poder. Sabe que será respeitada – e, quando conveniente, temida – pelo tamanho da fazenda que assentar, pela quantidade de ouro em suas arcas e o número de homens a seu serviço. A segunda descoberta é a de que, nas condições existentes, só poderá enriquecer expropriando, ricos ou não. Assim, à frente de uma parilha de fiéis servidores, ela começa a assaltar viajantes, a roubar gado e, sobretudo, a arrecadar ouro, a fonte maior do poder. (PONTES, 1992, p. 6)

No fundo, seu desejo a longo prazo era que ninguém dissesse alto o seu nome sem guardar o devido respeito. “E que ninguém fale com Maria Moura – seja fazendeiro, doutor ou padre, sem ser de chapéu na mão.” (QUEIROZ, 1992, p. 125). Mas, por ora, contentava-se com se vingar dos primos que a forçaram a abandonar o sítio, embora reconhecesse que, se não fosse a investida deles, não teria tomado

a iniciativa de se entregar àquela aventura. “Assim mesmo, um dia eles ainda me pagam. Um dia. Pela minha casa queimada, pela agonia da noite.” (QUEIROZ, 1992, p. 125). A oportunidade da vingança até chega, mas, por imperícia de Maria Moura e de seus homens, um dos primos que estava à sua caçada acaba fugindo depois de encurralado. Fica, no entanto, a experiência proveniente do erro: “Eu pensava que sabia armar as jogadas tão bem. E o que eu armei foi coisa de criança, tão idiota, mas tão idiota, que até o Irineu me passou a perna.” (p. 201).

Essa passagem resume a única investida do bando que não sai conforme planejado. No mais, lemos capítulos inteiros em que são narrados planos e execuções bem-sucedidas, como o ataque a um pouso de parada em que se instalariam um comboio carregado de açúcar, café, pano e sal, trazendo ainda algum dinheiro consigo. Às vezes, a narradora parece impaciente e pouco inclinada a dar maiores detalhes do que fariam, deixando no leitor a dúvida se as ações narradas coincidiam com o que fora planejado antecipadamente: “– Olhem bem: aqui é a estrada. Aqui, neste quadrado, é o pouso. Os tropeiros vão chegar de tarde, espera o dono, lá. Fechando a noite, os tropeiros já ferrados no sono... e a gente faz assim... assim... assim...” (QUEIROZ, 1992, p. 144.)

Em outros capítulos, vemos novos integrantes ingressarem no bando, como Roque, que vem contribuir com o seu conhecimento da região e com a sua notável esperteza e destreza de atirador. Também mais assaltos são narrados, como o da família que seguia por uma estrada, composta por quatro membros e amparada por alguns escravos. Com eles, Moura vai conseguir algumas joias que depois passará longo tempo contemplando, certa de que precisava de ouro para ter domínio e influência sobre os outros: “Fiquei então assim cismando, passando a mão pelos meus ouros que me enrolavam o pescoço, tirando e enfiando soa anéis dos dedos.” (QUEIROZ, 1992, p. 177). Nesse propósito, o de reunir riquezas, a narradora estabelece com o bando novos e mais ambiciosos parâmetros para as abordagens:

O melhor, talvez, era chegarem até à estrada real ou a uma das estradinhas mais trilhadas, por onde anda gente e não só bicho. preparassem a espera ou atacassem logo, isso dependia dos acasos. Mas evitassem fazer morte, só ferissem se defendendo. Para ameaçar não precisa tirar sangue; só, quando muito, um arranhão. E pegassem o que pudessem: arreios, dinheiro e armas. Roupas, só alguma coisa especial – um belo gibão de couro, um casacão de lã, um chapéu do reino, umas botas de couro fino. Coisa que nos servisse, não se carregasse com besteira. E joia! Joia, tudo o que pudessem passar a mão. Eu ia acertar uma porcentagem – tanto para eles, tanto para a ‘fazenda’. E como era eu que fornecia de um tudo para eles,

que só entravam com o triste corpo, a maior parte, naturalmente, tinha que ser a minha. (QUEIROZ, 1992, p. 180.)

Acontece que Maria Moura já considerava que tinha chegado a hora de deixar o Socorro, nome do acampamento que dividia com o casal de negros fugidos, e partir para a Serra dos Padres, tomar conta do que era seu. A viagem era longa, e boa parte do caminho precisava ser descoberto, contando apenas com o conhecimento das coordenadas a seguir e de alguns acidentes geográficos que serviam de indicativos da proximidade do lugar. “A marcha foi custosa. A cada hora se perdia o rumo, porque se tinha que andar ao capricho das trilhas e não se sabia bem para onde botavam; e às vezes se afastavam demais do nosso rumo norte-poente.” (QUEIROZ, 1992, p. 229). Somente depois de nove dias, o grupo divisou a serra que dava nome ao lugar, numa viagem de mais de trinta léguas de distância.

Chegando ao local, Maria Moura vai encontrar alguns moradores ocupando suas terras. Conversando, conquista-os a todos, apresentando-se como herdeira legítima e confessando seus planos de construir ali uma espécie de fazenda, com casa-grande e outras moradias ao redor. Para tanto, precisava obter o material necessário, principalmente a ferragem, já que a madeira poderia ser extraída das árvores que haviam por ali. Mestre Luca, um vizinho, informara que, por ali mesmo, poderia se extrair o barro necessário para o fabrico das telhas. Jove e o Pagão, que são a mãe e o filho que Moura encontra vivendo na propriedade, vão aguardar o seu retorno, cheios de expectativas de uma vida melhor depois que ela voltasse e construísse o que prometera:

– Pois então, acredite agora. Eu vou mas eu volto. Esta terra é minha! Vou levando os homens comigo porque careço deles para adquirir as coisas pra casa nova. Os ferrolhos e as dobradiças, os ferros todos que se precisa para uma casa de gente rica. A nossa casa, aqui, vai ser uma casa de rico, e você vai morar com a gente, vai ter o seu quarto, seu e do Pagão, por toda a sua vida. Vou trazer roupa nova pra você e o Pagão, vou trazer comida pra gente, vou trazer semente pra se plantar. Vou trazer sal pra temperar a panela. (QUEIROZ, 1992, p. 239.)

E então eles voltam para ao Socorro, a fim de reunir o todo necessário para o assentamento definitivo na Serra dos Padres. Na verdade, construir uma casa como aquela exigia, para além dos materiais, um profissional à altura. Esse profissional, e também as ferramentas do trabalho, vão sequestrar de uma grande fazenda, cujo dono tinha a fama de ser o homem mais rico daquele sertão. O autor dos planos de

invadir a fazenda e roubar o empregado será Roque, membro novato do grupo, que apresentamos como profundo conhecedor dos arredores. Trazendo o Mestre Quixó, devidamente acompanhado de suas ferramentas de trabalho, ao encontro de Maria Moura, ela explica ao sequestrado que precisava que ele assumisse as obras da casa que planejava construir, trabalho grande, que exigia a perícia de um verdadeiro mestre-de-obras.

No capítulo seguinte, deparamo-nos com a protagonista já instalada na sua Casa Forte, contemplando do alpendre o mundo ao seu redor. Uma fazenda completa, com curral e estrebaria, rodeada por uma cerca alta, de sete palmos de altura. Dentre os luxos da casa-grande, o chão ladrilhado, as paredes rebocadas e caiadas. Também o pessoal havia crescido de número, somando-se aos cabras antigos outros mais, tão grande a fama que se espalhara em torno de Maria Moura. Respeitada pelo povo, que tinha fé na sua palavra, estamos agora diante de uma mulher materialmente realizada, com a posse de suas terras garantida, com seu ouro devidamente enterrado e escondido, além de uma cabroeira de confiança para as investidas e a segurança da fazenda.

Foi perto do final da construção da casa que chegara por ali Duarte, irmão de Marialva, buscando trabalho como vaqueiro. Ele vinha desanimado com o trabalho de comércio na rua, até que chegara aos seus ouvidos comentários a respeito do poder de Maria Moura e da fortaleza que estava levantando na Serra dos Padres. Aceitando-o de pronto na fazenda, a narradora deixará a seu cargo o trabalho de feitor. Dias depois, Duarte vai buscar sua mãe, Rubina, para também viver e trabalhar ali. Além desses, pouco a pouco, ainda outros personagens vão se integrando à vida na Casa Forte, como o Padre José Maria, cujas circunstâncias do aparecimento já apresentamos, e também Marialva e Valentim, estes últimos igualmente trazidos pelo jovem.

Depois de Liberato, será Duarte o primeiro homem com quem Maria Moura manterá um relacionamento amoroso, ainda que não assumido publicamente. Aversa a qualquer proposta de casamento, justamente por trazer consigo a ideia de um homem que viesse a governá-la, via no rapaz a possibilidade perfeita de alcançar o que esperava de um homem, uma vez que ele “entendeu logo que, comigo, tinha primeiro que tomar chegada, vir de mansinho, se sujeitando ao meu querer. Só na sombra da noite, no escuro do quarto, sem ninguém desconfiar de nós.” (QUEIROZ, 1992, p. 324). Sem ciúmes, sem cobranças, sem expectativas de

nada além daquilo, Duarte comparecia sempre que Maria Moura lhe dava algum sinal. O espírito independente e o caráter dominador da protagonista faziam dela uma mulher que não se submeteria ao jugo de alguém, sendo uma relação estável como o casamento algo totalmente contrário ao seu projeto de vida.

Quadro de desprendimento amoroso que toma outra configuração com a chegada de Cirino, filho de um rico fazendeiro que vem à Casa Forte à procura de asilo. O rapaz, foragido por uma questão que envolvia a desonra de uma moça e o seu assassinato, precisava de um lugar para se esconder. Seu pai pagava o que fosse necessário para que Maria Moura o abrigasse na sua fortaleza. Descrito nos seus 25 anos, pele clara e bigode louro, Cirino será a grande paixão e tragédia emocional da protagonista, que entra num verdadeiro dilema moral após se ver traída pelo amante.

Podemos mesmo dizer que aproximadamente 1/3 de toda a narrativa de Maria Moura envolve o seu relacionamento com Cirino e a descoberta de que ele fora o responsável por um crime dentro de suas terras, fato que poderia gravemente abalar a confiança e o respeito por ela construídos ao longo de todos aqueles anos. Daí o grande conflito vivido pela protagonista nos últimos capítulos, que precisava lavar com sangue a honra que lhe fora manchada por aquela traição. Os sinais de que o jovem seria um problema, no entanto, aparecem desde a sua chegada: “Cirino sorriu e eu reparei então que ele tinha o riso torto. Diz o povo que é sinal de falsidade.” (QUEIROZ, 1992, p. 341), relembra um eu narrante que já sabia onde tudo aquilo ia dar.

Aproveitando a viagem de Duarte para buscar Marialva, Cirino passa a se comportar de maneira diferente, puxando longas conversas com a sua protetora depois do jantar. Durante uma semana, galanteará Maria Moura, dando-lhe presentes, tentando ganhar a sua confiança. A primeira noite de amor dos dois assemelha-se a um estupro, com a mulher sendo sexualmente dominada num momento desprevenido. Fingindo estar doente em seu quarto, Cirino esperará pela sua visita, que acontecerá durante a noite. No que se desenrola diante dos nossos olhos, tudo o que a narradora tinha asseverado a respeito dos seus requisitos e preferências de amor sexual cai por terra numa demonstração de completa entrega e submissão:

E de repente Cirino se sentou na cama, nu da cintura para cima; segurou o braço estendido, me puxou com força, me derrubou no colchão. E num pulo, como se fosse um gato, saltou por cima de mim, prendeu minhas pernas entre os joelhos. Com o peso do corpo me esmagava o peito, os seios. E apertando a boca na minha, me mordida. Afinal, com um gesto rápido da mão, me levantou a camisola e me forçou – como se me desse uma facada. Eu poderia ter gritado, ou pelo menos gemido alto entre os dentes dele. Mas a verdade é que não lutei. Amoleci o corpo, parei de resistir, deixei que ele fizesse comigo o que queria. Não sabia que homem fosse capaz daquela violência. E logo depois senti que eu estava gemendo, baixinho, no compasso dele. E não era gemido de dor, muito menos de raiva. Nem sei dizer o que era. (QUEIROZ, 1992, p. 359.)

Negando-se a afirmar que se entregara por prazer, a Maria Moura da passagem acima em nada lembra a líder do bando autoritária e ativa de poucas páginas atrás. Cirino exerce, sem dúvidas, uma grande transformação na ideia que a protagonista tinha de si mesma, fragilizando a imagem de mulher implacável de que tanto se orgulhava. A violência da primeira noite, no entanto, não se repetirá nos encontros seguintes, predominando o carinho e as novas experiências no sexo. Não demora, e Maria Moura se vê inteiramente apaixonada, dependente da presença de Cirino, mostrando-se ansiosa de sua volta quando o rapaz se ausentava em viagens de alguns dias. Como a sintetizar o estado irreconhecível da protagonista a essa altura da narrativa, Cecília Almeida Salles escreve que “aquela que só convivia com o comando passa a ser comandada” (1992, p. 4), porque não é outra coisa senão a paixão o grande perigo e o elemento capaz de desmistificar a narradora, que se desdobra nessas páginas numa notável complexidade de alma.

Cada vez mais cheio de liberdades, Cirino sumia por algumas semanas, acompanhado de alguns homens da fazenda de Maria Moura para a sua proteção. O crime que leva a cabo contou com a ajuda de dois cabras da Casa Forte, tendo por vítima um negro velho e também Mestre Luca, em cuja casa estava hospedado Peba Preto, um familiar de Cirino que se via igualmente perseguido. O amante de Maria Moura, sabendo do alto valor pago pela cabeça daquele foragido, resolve entregá-lo aos seus algozes, no que é descoberto e preso. É essa uma passagem repleta de subtramas e de detalhes que dispensam ser explicitados. No mais, devemos dizer que Cirino será resgatado da prisão por Maria Moura e seu bando, cabendo a ela dar o devido destino ao traidor.

De volta à Casa Forte, Cirino fica preso num recinto chamado por Maria Moura de “cubico”: uma espécie de quartinho disfarçado entre as paredes da sala e

dos quartos, de tal forma encoberto pela divisão dos ambientes que um visitante não teria como perceber a sua existência. Para melhor ilustrar a disposição do esconderijo na residência, a narradora faz questão de incluir, em meio à páginas, uma planta rudimentar da casa-grande, feita por ela mesma.

No “cubico”, Cirino permanecerá por alguns dias, recebendo de Rubina a refeição e o material de higiene pessoal. Enquanto isso, Maria Moura refletia sobre o que ele lhe fizera, matando dois homens de sua estima nos planos de entregar um protegido em troca de dinheiro. Partindo o crime de dentro da própria Casa Forte, era como se também ela estivesse envolvida, e, assim pensando o povo, “Quem mais ia acreditar na palavra de Maria Moura? Até o dia de hoje, a Moura jamais tinha feito um falso a ninguém. Inimigo é inimigo, mas parceiro e amigo é outra definição, muito diferente.” (QUEIROZ, 1992, p. 418). Sentindo-se ultrajada e desmoralizada, a narradora se via na responsabilidade de dar um jeito ela mesma em Cirino, por mais que a paixão a pusesse numa situação de conflito interno: “E eu adorar um desgraçado desses, abrir pra ele o meu quarto, a minha cama, o meu corpo. Foi humilhação demais.” (p. 419). Como única saída possível à sua desforra, a morte de Cirino é a solução de quem buscava restabelecer a confiança perdida:

Eu tenho é que dar um castigo completo, pra todo mundo ficar sabendo, no sertão: que ninguém trai Maria Moura sem pagar depois. E pagar caro. E nesse momento enfrentei pela primeira vez o pior: ele tem que pagar com a vida. de novo me vejo na situação que começou com a morte de Liberato: ou é ele, ou sou eu.

E se eu não aguentar, paciência; se o sangue pisado aqui dentro me matar envenenada – pois bem, eu morro! Vou morrer um dia, afinal. Todo mundo morre. Mas quero morrer na minha grandeza. (QUEIROZ, 1992, p. 421.)

Assim como acontecera em relação ao padrasto e a Jardimino, Moura novamente se encontra diante de um conflito cuja única solução aparente é a eliminação do elemento que se colocou diante do seu caminho, ameaçando a sua integridade física ou moral. Desenvolvendo a dialética eliminatória, a protagonista caminhará para a eliminação do outro em benefício próprio, como se, somente com a morte de Cirino, alcançasse o restabelecimento de quem fora. André Niel, ao analisar a questão na maioria das histórias, disserta que “em todas as relações conflitantes, o combate e a destruição visam proporcionar a ilusão momentânea de retorno à unidade” (1978, p. 31), cabendo, no caso específico de Maria Moura, sempre a outrem a execução do crime.

Desta vez, a ajuda para matar Cirino virá de Valentim e de sua habilidade no lançamento de facas. Conversando com o marido de Marialva, Maria Moura confessará ao homem a vontade de deixar toda a sua herança ao filho do casal, contanto que o saltimbanco cumprisse o seguinte plano: fingindo liberá-lo, a narradora entregaria um cavalo para que o prisioneiro fosse embora, em direção à casa do seu pai – o maior cuidado de Maria Moura era que Cirino não imaginasse que ia morrer, por isso toda a cena planejada –, e então escondido, de longe, Valentim lançaria um faca que atingiria o rapaz entre as costelas ou no coração.

Depois de muito resistir, Valentim aceita a proposta e executa o assassinato, que não sai exatamente como planejado, precisando gritar o nome de Cirino antes de lhe dar a facada. Com isso, foi-se embora todo esforço que Maria Moura teve de planejar uma morte instantânea, “ele ser morto sem saber que ia morrer e muito menos sabendo que morria pelo meu mandado.” (QUEIROZ, 1992, p. 460). No mais, Duarte deu conta do que devia ser feito depois: levar o corpo de Cirino à fazenda da sua família, de tal forma que o seu pai não desconfiasse a autoria daquele crime.

No início do capítulo que encerra o romance, vamos encontrar uma Maria Moura doente, emocionalmente abalada, sem querer comer e desanimada das atividades da fazenda: “Passei dias e dias enrolada na rede, no escuro, tal como fiz quando da morte de Mãe.” (QUEIROZ, 1992, p. 463). O luto pelo assassinato de Cirino tivera implicações físicas e emocionais somente comparadas às experienciadas quando da morte de sua mãe, o que serve de parâmetro do impacto da passagem do rapaz pela sua vida, uma paixão de tal forma avassaladora que por pouco não arruinara tudo o que construía até então²¹⁸. Para Márcia Gurgel, ao engendrar o assassinato de seu amante, a personagem “se repete na trama do início, quando determina a morte do padrasto-amante” (1992, n. p.), embora naquela primeira vez não se observe qualquer emoção mais duradoura em seu espírito.

Mas, como possibilidade de renascimento, chega à Casa Forte informações sobre um grande grupo de marchantes que se dirigia ao Piauí para compra de gado, levando consigo muito dinheiro. Sabendo-os fortemente armados, não era sem

²¹⁸ Em entrevista, indicando as transferências que realizou do drama vivido pela Rainha Elizabeth I para Maria Moura, Rachel fala das angústias dessas duas mulheres, que não puderam perdoar a quem amavam: “Eu me lembro daquela reação de Maria Moura quando ela mandou matar Cirino. Foi exatamente o que a rainha fez quando mandou decapitar o seu favorito (Robert Dudley, Conde de Leicester), que a traiu vergonhosamente. O drama da Maria Moura, neste momento, é o mesmo vivido pela Elizabeth I. A Maria Moura praticamente atirou-se à morte porque ela não podia conciliar o amor que sentia por aquele que ela amava, daí a impossibilidade do perdão.” (QUEIROZ, 2002a, p. 120.)

conhecimento do elevado grau de risco da empreitada que a narradora decide reunir seus homens. Aquela conversa com Seu Francelino, o informante, “tinha, de certa forma, acordado a velha Maria Moura.” (QUEIROZ, 1992, p. 473), necessitada daquele assalto para se reafirmar como a mulher forte e valente que fora, e que por um momento se perdera na paixão por Cirino.

Assinado o testamento em que deixava toda a propriedade para o filho de Marialva e Valentim, Maria Moura vai cuidar dos preparativos para a saída sua e dos seus cabras. Em meio à limpeza e ao conserto das armas, uma surpresa: os homens desejavam que o Beato Romano os acompanhasse naquela missão, considerando que José Maria era para eles a autoridade religiosa capaz de lhes dar a bênção no momento da morte. Questionando o Padre, a chefe do bando terá dele seguinte resposta: “– Dona Moura, eu me considero uma espécie de capelão da sua tropa. E o capelão não questiona o que o comandante vai fazer. Digamos que eu me proponho a acudir os feridos e os moribundos, se houver algum.” (QUEIROZ, 1992, p. 481). Sem apresentar resistência, Maria Moura concorda com a ida do Padre, que seguiria a pé junto com os seus protegidos.

No parágrafo final do romance, observamos um encerramento que, por mais de uma vez, afirmamos ser característico da escritora: o de colocar seus personagens em movimento, seguindo em direção a um futuro incerto, mas dominados por um sentimento de coragem e de esperança. “Saí na frente, num trote largo. Só mais adiante segurei as rédeas, diminuí o passo do cavalo, para os homens poderem me acompanhar.” (QUEIROZ, 1992, p. 482). E aqui Rachel de Queiroz dá o ponto final em seu último livro, sendo Maria Moura a derradeira figura feminina de sua criação romanesca, tão grande quanto se mostrara Doralina, mas ao mesmo tempo tão diferente no traço moral e psicológico.

Nesses dois livros, que carregam no título o nome da heroína, reconhecemos o devido emprego do que escrevera Antonio Candido a respeito da personagem do romance. Sendo um dos três elementos centrais do desenvolvimento novelístico, cabe à personagem, que vive e torna vivos o enredo e as ideias, a responsabilidade de atrair afetiva e intelectualmente o leitor, graças aos mecanismos de identificação, projeção, transferência etc. “Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da

aceitação da verdade da personagem por parte do leitor.” (CANDIDO, 2011c, p. 54). Fato que se verifica, no caso específico de **Memorial de Maria Moura**, não somente em relação à protagonista, mas também na invulgar existência de outras personagens de relevo do romance.

Antonio Carlos Villaça, deixando clara a sua preferência, escreve que Rachel sabe criar mulheres inesquecíveis, não se furtando a afirmar que “Maria Moura é a sua maior personagem.” (VILLAÇA, 1992, p. 9). A justificativa dada, no entanto, não convence, porque fundamentada na ideia de que a personagem, aqui, seria a própria autora, uma vez que essa compartilha com a sua criatura a “capacidade total de compreender a vida, de conhecer os homens, aquele dom de concluir com sabedoria realista” (p. 9). Traços que nos parecem insuficientes para se chegar à conclusão de uma transposição literal da figura do artista, desconsiderando a complexidade da personagem de ficção como uma entidade construída a partir de diferentes modelos de inspiração.

Numa leitura que nos parece mais adequada, Márcia Gurgel afirma que Maria Moura “é filha da inspiração magistral de Rachel de Queiroz” (1992, n. p.), enquanto Afrânio Coutinho (1992, p. 4) classifica-a de “esplêndida” ao defini-la como uma criação de extraordinária riqueza de vida, inventiva, firme e violenta para a obtenção de seus objetivos. Complexidade observada também por Cecilia Almeida Salles, que não hesita ao incluir a protagonista no seletíssimo rol de personagens da literatura brasileira que tiveram seus nomes substantivados, tão grande a sua influência nos quadros da ficção, como criaturas definitivas e definidoras de um perfil a repercutir no imaginário nacional:

Depois de conhecermos essa mulher feita de palavras, poderemos encontrar pessoas que são uma maria-moura, pessoas que estão longe de ser uma maria-moura, pessoas que acreditam ser uma maria-moura, pessoas que querem ser uma maria-moura... Mouras passam a conviver com macunaímas e riobaldos. (SALLES, 1992, p. 4.)

Dentre todos os modelos de inspiração que teriam servido de base para a criação da personagem-título, somente a Rainha Elizabeth I recebeu o devido crédito da romancista, inscrito na página de dedicatória da obra. Analisando o problema da origem das personagens, Antonio Candido (2011c) afirma que tal empenho é útil tanto ao estudo da técnica de caracterização quanto da relação entre criação e realidade. Dito isso, cada personagem oscilaria entre dois polos ideais: ou

se afirma como uma transposição literal de modelos, ou se trata de uma criação totalmente imaginária. Havendo, no entanto, nuances entre os dois limites, podemos observar que Maria Moura se apresenta como uma combinação variável definida pela autora, encarnando em sua figura traços de uma pessoa que já existiu, mas complementados por elementos extraídos da sua imaginação. Dentre a gama de invenção esquematizada por Candido, reconhecemos a protagonista do último romance de Rachel de Queiroz como uma personagem construída

em torno de um modelo, direta ou indiretamente conhecido, mas que apenas é pretexto básico, um estimulante para o trabalho de caracterização, que explora ao máximo as suas virtualidades por meio da fantasia, quando não as inventa de maneira que os traços da personagem resultante não poderiam, logicamente, convir ao modelo. (CANDIDO, 2011c, p. 72.)

À fortuna crítica, em alguns artigos, coube analisar as aproximações entre a figura histórica da governante inglesa e Maria Moura, a fim de melhor pontuar o que havia em comum entre ambas. Mario Pontes (1992, p. 6), por exemplo, depois de pontuar que as duas mulheres permaneceram solteiras, escreve que Elizabeth I tinha o hábito de armar navios, entregá-los a homens decididos e incentivá-los a atacar os galeões que levavam para Europa o ouro americano, numa clara referência aos assaltos arquitetados por Moura e executados pelos homens do seu bando. Por ação da rainha, portanto, teria começado “o chamado processo de acumulação primitiva, que daria à Inglaterra a *pole position* na corrida ao capitalismo.” (p. 6.)

Márcia Gurgel, por outro lado, demonstra não concordar com o paralelo que Rachel de Queiroz instaura desde a dedicatória: “A escritora bem que a compara a Sua Majestade Elisabeth I, Rainha da Inglaterra. Mas o que a dona era mesmo era uma senhora do cangaço, do bacamarte, do sangue a ferver.” (1992, n. p.). Nessa frase, a jornalista dá a entender, pela adversativa, que o fato de Moura estar inserida nas problemáticas do sertão, ou seja, num universo em muito diferente da Inglaterra do século XVI, impossibilitaria o estabelecimento de semelhanças biográficas e de personalidade entre as duas personagens. Interpretação que nos parece inconsistente, havendo, por sorte, entre os artigos de primeira onda, quem soubesse reconhecer o que há de comum na trajetória de Elizabeth I e de Maria Moura. Caso

de Telma Mekler²¹⁹, para quem a mulher predadora e ambiciosa na demarcação do seu território de poder, saída da pena de Rachel de Queiroz, apresenta-se como um ser universal, por acaso inserido no sertão Brasileiro. Tivesse Maria Moura nascido num reino, seria rainha, assim como a figura que lhe servira de inspiração:

A comparação, à primeira vista implausível, torna-se clara com a leitura da saga de Maria Moura. E a similaridade não é mera coincidência, como se apressa a explicar Rachel de Queiroz. “Logo que comecei a escrever, percebi o paralelo entre as duas e, ao invés de evitar, tentei aproximar a minha personagem da realidade da filha do rei Henrique VIII”. Herdeira de um império esfacelado e decadente, Elizabeth I foi a responsável pelo período de maior riqueza e expansão territorial na história da Grã-Bretanha. Uma riqueza acumulada graças à colaboração dos piratas e corsários que infestavam os mares do século XVI e não eram aceitos oficialmente em outros reinos da Europa.

Os piratas aparecem no romance de Rachel de Queiroz travestidos como cangaceiros, termo cunhado pela primeira vez em 1870. A rainha Elizabeth do sertão tem, como a original, um padraço que a seduz e acaba por impulsionar seu destino. A paixão avassaladora e impossível pelo duque de Essex se materializa na pele de um rico herdeiro que busca refúgio em sua casa e morre assassinado. Até mesmo Mary Stuart, rainha da Irlanda que se recusou a abrir mão da maternidade e cujo filho acaba por herdar os domínios da rainha inglesa, se faz presente, como prima da protagonista – seu filho, de fato, recebe como herança a fortuna acumulada por Maria Moura. (MEKLER, 1992, p. 23.)

Valendo-se de trechos de fala da própria romancista para melhor validar a comparação, Mekler reafirma as semelhanças entre Moura e Elizabeth I, mas não fica somente nisso. Também os subordinados e certas personalidades que gravitavam em torno da Rainha têm seus correspondentes encontrados no romance de Rachel de Queiroz, notadamente na figura de Cirino e de Marialva. Indo um pouco além, e dando nossa contribuição no cotejo em questão, cabe-nos registrar que a filha de Henrique VIII e Ana Bolena, cujo reinado durou de 1558 a 1603, soube eleger como objetivo primordial de seu governo a proteção do Estado, no que se mostrara cautelosa e defensiva, como a sua correspondente literária.

Ademais, duas características da monarca, levantadas pela biógrafa Lisa Hilton (2016), assentam com perfeição na figura de Maria Moura. A primeira diz respeito ao fato de Elizabeth explorar, durante seu reinado, a fluidez das categorias de gênero, algo comum entre os indivíduos que usufruíam o status de governante soberano. Fluidez que se fazia presente, principalmente, na linguagem: “Elizabeth I referia-se a si mesma como “príncipe”, como fizera sua parenta mulher e colega

²¹⁹ MEKLER, Telma. “A maestria de Rachel de Queiroz na grande saga de Maria Moura”. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 20 set. 1992, p. 23. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

reinante Maria Stuart. Monarcas soberanos eram ‘machos’, mesmo que fossem mulheres.” (HILTON, 2016, p. 30). Já a segunda está atrelada ao pendor literário demonstrado pelas duas mulheres, uma vez que tomamos Maria Moura como escritora de sua própria história, enquanto Elizabeth escreveu e traduziu textos durante toda a vida, e não apenas discursos políticos, “mas também cartas em francês, italiano, grego e latim, assim como poemas e preces.” (p. 24.)

Tudo isso como parte dos elogios que a crítica literária fez ao **Memorial**, cabendo apenas a dois dos quatorze artigos trechos pontuais com ressalvas e reprovações. Mais uma vez, semelhante ao que vimos acontecer com **Dôra, Doralina**, o novo livro de Rachel de Queiroz é alçado ao patamar de obra-prima, deixando no leitor a impressão de que a escritora está sempre a superar a própria arte, numa ascensão ininterrupta de quem a cada lançamento se propõe ao mesmo tempo a refinar e a confirmar um conjunto de obras notável. E, de forma mais patente do que em 1975, é com espanto que a crítica literária registra semelhante potencial numa senhora que, em 1992, somava 81 anos de vida e 62 de atividade literária.

Depois de afirmar que se tratava de um acontecimento nacional a volta de Rachel de Queiroz ao romance com **Memorial de Maria Moura**, livro que sem dúvida era a sua obra-prima, Antonio Carlos Villaça põe em balanço a trajetória singular da romancista:

Aos 80 anos, ela escreveu, ousou escrever o seu maior livro. Melhor do que **João Miguel**? Melhor do que **Dôra, Doralina**? Será possível? Melhor do que **O Galo de Ouro**? Um ritmo mais intenso, mais forte, mais trágico. A parábola, que começou com **O Quinze**, de uma garota de 19 anos, chega à plenitude dessa obra impressionante, única, que é o coroamento de uma carreira literária, que nos cativa ou nos conquista pela sua autenticidade absoluta, pela sua verdade, pela sinceridade dilacerada, pela incrível espontaneidade constante.

Eis aqui a romancista da liberdade, que ela sempre foi, mas numa altura, numa dramaticidade que nos surpreendem. **Maria Moura** é o romance da necessidade e da liberdade ao mesmo tempo. Tem algo de uma apoteose. Intensamente vivida. É uma volta *au grand complet*. Mas é também algo novo. Uma espécie de realização total, consumação de um destino, que foi rigorosamente um destino apenas literário. (VILLAÇA, 1992, p. 9.)

Para Villaça, ao mesmo tempo em que o **Memorial** arremata um projeto literário ao qual se mantém fiel e coerente, o novo livro traz em sua grandeza

elementos que vêm renovar o interesse por uma bibliografia há muito reconhecida pelo público e pela crítica. O potencial dramático, a autenticidade, a sinceridade e a espontaneidade continuam a ser os principais qualificativos empregados pela crítica ao tratar da obra de Rachel de Queiroz, de certa forma repetindo o que encontramos no capítulo anterior, mas ainda assim aplicando-os num sentido de superação.

Nas palavras dos críticos que se dedicaram a comparar o **Memorial** aos livros anteriores de Rachel de Queiroz, nomeadamente Joel Silveira, Wilson Martins e, sobretudo, Mario Pontes, confirma-se a conclusão que adiantamos parágrafos atrás: a de que a nova obra configura uma proposta ambiciosa, devendo ser colocada no ponto mais alto de uma carreira literária que se encerrava no auge criativo. Assim, Joel Silveira²²⁰, num artigo curto e com poucos elementos de crítica literária, se diz mergulhado na leitura do **Memorial**, no que se pergunta se não seria este último o melhor, mais denso e estruturado romance de Rachel de Queiroz. Dando-se conta de que se vira na mesma dúvida ao ler livros da década de 1930, como **Caminho de Pedras e As três Marias**, e também **Dôra, Doralina**, resta-lhe somente a conclusão de que “o último romance de Rachel de Queiroz é sempre o seu melhor romance.” (SILVEIRA, 1992, p. 1.)

Sem voltar tanto no tempo, Wilson Martins²²¹ (1993, p. 10) disserta a propósito do estilo da romancista presente em seus dois últimos romances, livros em que ela teria atingido um ponto de perfeição claramente insuperável. Ao tratar especificamente do **Memorial**, o autor da **História da inteligência brasileira** avalia o domínio e a criatividade linguística de Rachel de Queiroz nos seguintes termos: “A fluência da frase, e, até, aqui e ali, certa elegância rebuscada, sem excluir alguns lusitanismos, correspondem ao movimento narrativo que se caracteriza pelas peripécias encadeadas umas às outras.” (p. 10). Para além de inexistir pontos mortos na narrativa, a alternância do que ele chama de “monólogos interiores”, mas que preferimos qualificar como “variedade de vozes”, seria o principal elemento a superar o “primitivismo a que nos havíamos acostumado (e resignado...) nos anos 30.” (p. 10.)

Optando por uma cadeia argumentativa interessada em definir o que o lançamento trazia de novidade à ficção da escritora, Mario Pontes revela-se um

²²⁰ SILVEIRA, Joel. “Topo chegar aos 80 como Rachel”. **O Povo**, Fortaleza, 21 nov. 1992, p. 1. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

²²¹ MARTINS, Wilson. “Feminismo viril”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 fev. 1993, p. 10. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

profundo conhecedor da literatura de Rachel de Queiroz, discernindo com a inteligência de um leitor antigo o que há de tradição e de original no **Memorial de Maria Moura**:

Primeiro romance da autora após um interregno de quase 20 anos, **Memorial de Maria Moura** traz de volta, como seria de esperar, certas constantes de sua ficção. Há de novo uma heroína sentimental e sexualmente reprimida, insatisfeita ante a situação de inferioridade da mulher. De novo ação e introspecção imbricam-se na função de revelar por inteiro a personagem. E aqui também a gradativa exposição dos problemas sociais se opera pelas circunstâncias da narrativa e não pelas observações e opiniões do narrador ou narradores. Mas, tanto pela sua extensão, quanto pela matéria de que se compõe e o modo como se constrói, **Memorial** traz novidades à ficção da autora. Agora, o seu horizonte narrativo tem uma amplitude de saga. E, apesar da interiorização das vozes que se alternam em suas lembranças, este é um relato que, pelo volume de ação, chega a adquirir traços épicos. (PONTES, 1992, p. 6.)

Bem analisado, no que há de continuidade, o livro mantém o mesmo empenho em apresentar, com o máximo de inteireza possível, personagens femininas inquietas, em alguns casos avessas às convenções sociais, mas sempre empenhadas em buscar a realização pessoal num itinerário que passa ao largo da pretensa segurança do amparo doméstico. No intento de dar vida a essas criaturas, Rachel se vale da sua tantas vezes reconhecida capacidade de conectar ação e perscrutação psicológica, revelando a fundo e integralmente as mulheres (e também os homens) de seus romances, assim com Conceição, João Miguel, Noemi, Maria Augusta, Doralina, Padre José Maria, Maria Moura e tantos outros que vêm formar o seu celebrado acervo de personagens.

Se, como quer Anatol Rosenfeld, “é a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (ROSENFELD, 2011, p. 21), melhor entendemos o quanto a vitória de um romance como obra de arte literária depende essencialmente desse elemento narrativo. Num bom romance, defrontamo-nos com seres cujos contornos psicológicos e físicos são transparentes ao leitor, sendo as suas atitudes tomadas em face da fusão de valores religiosos, morais, políticos e sociais.

Voltando às constantes da ficção de Rachel de Queiroz, presentes ainda no **Memorial de Maria Moura**, não custa mais uma vez citar a opção sempre acertada de realizar denúncia social não pelo monólogo didático e enviesado do narrador,

mas pela evolução da trama e pelas circunstâncias vividas pelas personagens, o que pode significar muito mais a um leitor cuja inteligência não é subestimada.

Já em matéria de novidade, o principal ponto levantado por Mario Pontes diz respeito à largueza do horizonte narrativo, tamanha a amplitude da obra. Em entrevistas, Rachel costumava brincar ao afirmar que a razão de se orgulhar do **Memorial** estava unicamente no fato de o livro ficar em pé sozinho na estante, ela que nunca fora escritora de romances grossos. Aqui, pela primeira vez, a matéria narrativa encontra-se dissolvida num número considerável de páginas, a reunir uma série de eventos e de trajetórias pessoais de alguma forma conectadas à personagem-título Maria Moura, que representa o grande centro de convergência de todo o livro. Aprofundando essa característica, Pontes avalia que

Há anos não se tem no Brasil um romance com tantas peripécias. Entre o tiro que espouca na primeira linha e o que na última está prestes a ser disparado, o leitor tem quase 500 páginas ritmadas por salvas de clavinotes, entreveros a arma branca, assaltos, sequestros, fugas, correrias, traições, vinganças, vilanias. A dinâmica da violência pontua cada página desse relato escrito com a energia dos 20 anos, por uma autora que já chegou aos 82. (PONTES, 1992, p. 6.)

Os episódios de ação do romance, que se encadeiam uns após os outros, numa sequência de acontecimentos que prendem a atenção e dão celeridade à leitura, são de tal forma característicos da linguagem cinematográfica que não surpreende o pronto interesse de uma emissora de televisão em adaptar o livro para uma minissérie. Pela primeira vez, o leitor de Rachel de Queiroz se viu diante de uma narrativa marcadamente dinâmica e repleta de incidentes, como a flertar com o subgênero de aventura. Muitos críticos, em seus artigos, não esconderam o grande interesse despertado pelo livro, seduzidos a cada página pelo destino incerto das personagens. A cronista e jornalista Elsie Lessa²²² – que carrega o sobrenome do marido Orígenes Lessa, romancista ainda hoje lembrando pelo sucesso editorial de **O feijão e o sonho** –, correspondente em Lisboa do jornal **O Globo** (RJ), transmite do outro lado do Atlântico as suas impressões acerca do mais novo romance de Rachel de Queiroz, livro que confessa não conseguir parar de ler:

Este livro que me foi dado pela Rachel (a que é de Queiroz) na véspera da partida pegou-me de jeito, atrapalhou-me toda a primeira semana de volta,

²²² LESSA, Elsie. “Memorial de Maria Moura”. **O Globo**, Rio de Janeiro, 16 nov. 1992. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

danada de ter que providenciar coisas na casa, atender telefone, fazer ginástica, ir ao clube, pôr em ordem a correspondência atrasada. Com que raiva, com que pena largava as histórias daquela Maria Moura de todos os pecados e a cambada que a rodeava, padre *défroqué*, bandidões, gente áspera do sertão, na difícilíssima tarefa de sobreviver, numa natureza hostil, numa vida que em geral já é mais hostil que outra coisa.

Sim, senhora, minha amiga Rachel, que maravilhosa contadora de história, agarra a gente, Sheherazade de fala mansa e envolvente, mostrando como pode ser rica, variada, mágica esta língua portuguesa que falamos mal e que se conservou pura e poderosa na boca daquela gente humilde do sertão, alheia à letra de fôrma. (LESSA, 1992, n. p.)

A sedução, aqui, não está apenas na urdidura da trama e no desenrolar das ações, mas também na linguagem empregada pela escritora, em especial no que diz respeito ao ritmo da frase e ao uso literário da variante regional e histórica do Sertão. Lessa, em seu artigo, chega a sugerir que Rachel incluía um glossário nas edições futuras do livro, a fim de ajudar os leitores menos familiarizados com o vocabulário sertanejo: “Nas outras edições, que hão de vir, que tal arranjar um glossário para os incautos?” (LESSA, 1992, n. p.). A opinião da romancista a respeito de glossários, no entanto, conhecemos desde a sua estreia em 1930, quando recomendaram a impressão de um ao final de **O quinze**.

Questões de linguagem que não haveria ninguém mais apropriado do que Antonio Houaiss para comentar, cabendo ao filólogo o artigo em que a pesquisa de arqueologia verbal operada pela escritora foi devidamente ressaltada. E falamos artigo, mas, na verdade, se trata de um discurso proferido em sessão da Academia Brasileira de Letras, no dia 3 de setembro de 1992, tendo sido transcrito e publicado no **Jornal do Commercio** (RJ) do dia 6 do mês seguinte. Nele, disserta o dicionarista:

É um livro, ademais, que encerra e realiza e consoma uma proposta não apenas verbal – e nesse caso de rara beleza e maestria – com um poderoso aparato de arqueologia verbal que Rachel de Queiroz sonda e busca e pesquisa e legitima dentro de nossa língua naqueles rincões ágrafos e que estaria evidentemente limitado a um vocabulário restrito, superada a restrição, entretanto, pela poderosa adequação verbal às estruturas culturais e sociais em causa – num universo em que a língua comum de cultura não acusava, ao tempo, mais de cem mil vocábulos, e a regional, mesmo em somatório, não iria além de seis mil palavras; e é aí que o milagre do escritor se manifesta forte: Rachel consegue adequar cada situação mental de cada personagem a essa legitimação verbal arqueológica, dando, paralelamente, um viço quase inaugural não só às

expressões dialogais diretas, senão que, sobretudo, às mentadas nas passagens dos discursos indiretos aparentes. (HOUAISS, 1992, p. 4.)

Esclarecendo que o vocabulário da língua portuguesa, no Brasil do século XIX, não passava de cem mil vocábulos²²³, no que se acrescentavam cerca de seis mil palavras de uso regional, Houaiss nota o trabalho realizado por Rachel de Queiroz ao estudar o inventário linguístico do período, cujo resultado se mostra vitorioso no tocante à fidelidade e adequação verbal da obra. Observando o que poderíamos chamar de limitação vocabular, a escritora dá grande aproveitamento à língua de que dispunha para dar fala e pensamento, respectivamente nos discursos diretos e indiretos livres, às criaturas que viviam no sertão brasileiro dos oitocentos. Sem de forma alguma deixar que tal restrição quantitativa cerceasse o seu processo criativo, Rachel, antes, opera um texto verdadeiramente autêntico no dar vida àquela humanidade, levando o leitor do final do século XX a saborear as narrativas de Moura, o Padre e Marialva “como um sonho redivivo ou como um presente restaurado.” (HOUAISS, 1992, p. 4). Anos antes, num ensaio em que realiza um levantamento histórico do número de vocábulos que formavam a língua portuguesa em diferentes quadros da história, Houaiss escreve:

É possível presumir, no que tange à língua portuguesa, que nos inícios do século XVI seu *corpus* lexical – aberto, por natureza – fosse da ordem de 10.000 vocábulos; três séculos depois, no início do século XIX, o acervo deveria estar entre 20.000 a 30.000 vocábulos; hoje em dia, não é demasiado estimá-lo entre 350.000 a 400.000 vocábulos, como para com a língua inglesa. (HOUAISS, 1979, p. 104.)

O romance que, na estimativa de Houaiss, tem seu lapso narrativo, do ponto de vista cronológico, circunscrito aos anos de 1830 a 1840, disporia de um número de palavras em muito superior à quantidade apresentada no excerto acima. De toda forma, o cálculo feito pelo filólogo tem por base a 2ª. edição do **Dicionário** de Antônio de Morais Silva, compilação publicada em 1813. Segundo a professora Maria Tereza Camargo Biderman (2003), o dicionário “constitui obra de grande fôlego para a época, embora contenha nomenclatura aproximadamente 40.000 verbetes” (p. 53), fato que não o impede de representar uma referência lexicográfica fundamental da língua, por muitos considerado a primeira reunião abrangente do

²²³ Atualmente em sua 6ª.edição (2021), o **Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa** reúne um total 382 mil palavras, ou seja, aproximadamente o quádruplo de palavras que havia no período histórico retratado no romance.

léxico português. Além do **Moraes**, outros dois grandes dicionários serão publicados no curso do século XIX: o **Grande dicionário português** (1871), de Frei Domingos Vieira, e o **Dicionário contemporâneo da língua portuguesa** (1881), de Caldas Aulete, ambos codificando um maior número de vocábulos.

Retomando uma notícia assinada por Maria Martins (1992, p. 2) e publicada no jornal **O Globo** (RJ), já oportunamente comentada ao tratarmos dos preparativos da publicação de **Memorial de Maria Moura**, vamos encontrar nesse texto do dia 25 de fevereiro de 1992 uma declaração interessante da jornalista, a de que Rachel de Queiroz pesquisou no livro **Memórias de um sargento de milícias** a linguagem usada na época em que se passa o seu romance. É possível que tal informação sobre as fontes de pesquisas linguísticas tenha sido passada pela própria escritora em entrevista. De toda forma, analisando o léxico como aspecto da língua a partir do Romantismo, a professora Nilce Sant'Anna Martins (2008) coloca o livro de Manuel Antônio de Almeida como texto-fonte das expressões populares correntes, em muito próximo da língua falada pelos habitantes da cidade do Rio de Janeiro, na primeira metade do século XIX: “A obra é toda vazada numa linguagem viva, carregada de afetividade, em que termos populares e locuções tradicionais aparecem abundantemente, tanto nos diálogos como no discurso do narrador.” (MARTINS, 2008, p. 445.)

Conquanto o **Memorial** não tenha sua ação transcorrida na então capital federal, há que se considerar a pertinência das **Memórias** como manancial literário da língua do povo dos oitocentos, servindo, portanto, ao propósito da escritora de usar a obra como fonte de pesquisa lexicográfica. Em se tratando de expressões regionais, contudo, Martins reconhece a importância de livros como **D. Guidinha do Poço**, que soube integrar naturalmente a linguagem regional ao texto, como chegamos a comentar em capítulo anterior desta tese. Também o livro de Euclides da Cunha, **Os Sertões**, demonstrou preocupação em aproveitar o léxico popular, “sobretudo considerando-se que ele se ocupou do sertão e do sertanejo nordestino em todo o conjunto de suas características” (MARTINS, 2008, p. 450), tendo retomado termos populares e regionais presentes em títulos anteriores e acrescentado novos, devidamente esclarecidos no próprio texto ou em notas de rodapé.

Uma questão sobretudo de vocabulário, como se pôde perceber até aqui, elemento linguístico que totaliza, segundo Gladstone Chaves de Melo (1975), a mais

extensa e profunda heterogeneidade entre o português europeu e o brasileiro, considerando que a língua portuguesa desenvolvida deste lado do Atlântico se enriqueceu por contribuição de diferentes povos, formando brasileirismos vocabulares com o fito de exprimir os elementos do novo meio físico, sejam animais, plantas e acidentes geográficos; além dos hábitos, costumes, instituições, técnicas e conquistas do novo meio social. Assim, “desde o primeiro momento da formação brasileira se foram ajuntando ao léxico português essas novas palavras, que iam marcando os passos do Brasil na rota do seu desenvolvimento, da sua estruturação, da sua emancipação.” (MELO, 1975, p. 145.)

Ainda, a respeito do esforço de reconstituição histórica e linguística verificado no livro, gostaríamos de salientar dois aspectos: o uso do “você” e do “vocemecê”²²⁴ como pronomes de tratamento e também o sistema de medidas que as personagens empregam ao tratar de peso, comprimento, distância etc. Em se tratando do primeiro ponto, visualizamos ao longo do romance a coexistência de duas formas reconhecidamente derivadas do que foi a locução substantiva “vossa mercê”, fórmula de tratamento originalmente aplicada a reis, como explica o lexicógrafo Antenor Nascentes (2003, p. 434). Degradando-se fonética e semanticamente, o tratamento de “vossa mercê” desaparece no curso do século XIX, mas origina uma variedade de formas no Brasil, conforme a região e o estrato social dos falantes.

No caso específico das formas “você” e “vocemecê”, reconhecíveis no romance, Nascentes (2003) defende que se pode afirmar com segurança que a primeira, atualmente em uso, já existia nos fins do século XVIII, ao passo que a segunda não teria origem definida, embora exista certo consenso de que se trata do segundo estágio de transformação fonética da locução “vossa mercê”, de uso comum no Nordeste, empregada sempre que se quer guardar distância. No **Memorial**, encontramos uma certa equivalência numérica no emprego das duas formas, embora usadas em situações de comunicação bastante diversas. Ao passo em que vemos o “você” sair da boca de personagens como Maria Moura, Beato Romano, Isabel, Marialva, um funcionário do Governo, Cirino e outros de mais elevada posição social, o mesmo não acontece com o “vocemecê”, que predomina

²²⁴ Ao longo de todo o **Memorial de Maria Moura**, a forma “vossemecê” está escrita como “vocemecê”.

no discurso direto dos cabras da Casa Forte e dos negros forros. Exemplo disso temos na passagem em que o Padre José Maria volta à Atalaia e trava um diálogo com Siá Iria, cozinheira da fazenda:

Logo em seguida apareceu Iria, mais gorda, mais velha, com um pano branco atado na cabeça. Fez pala com a mão na testa para me enxergar direito – eu estava contra o sol – e não me reconheceu:
 – *Vocemecê* tem algum negócio com o Simão?
 E eu perguntei:
 – Estou falando com a Siá Iria?
 Ela aí reconheceu a voz. Vi que estremecia, abriu a boca, fechou, virou-se para o moleque:
 – Que é que *você* está inzonando por aí? Vai varrer o terreiro, preguiçoso! O moleque, curioso, querendo espiar o estranho, saiu de mau modo. Iria esperou que ele sumisse do lado do oitão, levou a mão à boca, gemeu:
 – Minha Nossa Senhora das Dores! Será mesmo *vocemecê* , Sinhô Padre?
 E eu olhava para ela, sorrindo:
 – Pensei que *você* não ia me reconhecer nunca. Por causa da barba.
 – É que *vocemecê* está muito demudado. Mas a voz não mudou. Olhe, vá entrando. O Sinhozim não está em casa, ele mora aqui sozinho, diz que vai casar para o ano. (QUEIROZ, 1992, p. 313, grifos nossos.)

No trecho, para além da demarcação social percebida no emprego do “você” pelo Padre e do “vocemecê” pela Siá Iria, o que demonstra que a velha devia uma posição de deferência em relação ao religioso, notamos que aquela mesma personagem vai empregar a forma “você” ao tratar rispidamente um moleque da fazenda. Aplicação que serve de amostra para o que o filólogo português Manuel Rodrigues Lapa (1984, p. 155) registra em sua **Estilística da Língua Portuguesa**: a forma de terceira pessoa do singular “você” é considerada pouco respeitosa, sendo normalmente evitada diante de certos interlocutores, donde a preferência pela forma “vossemecê”. Por essa razão, entendemos o emprego de dois tratamentos diversos por parte de Iria, condicionados pela existência ou não de reverência em relação ao destinatário da mensagem.

Da mesma forma, também personagens de maior posição dentro do romance vão fazer uso da forma “vocemecê” em determinadas situações de comunicação, como no momento em que, sentindo-se intimidada diante do aparecimento do Padre José Maria em sua fortaleza, Maria Moura alterna o emprego do “senhor” e do “vocemecê” ao se reportar ao visitante²²⁵; ou quando ainda uma adolescente tentando proteger sua casa do Limoeiro, respondendo ao advogado que, acompanhado de alguns soldados, levara-lhe uma intimação para que

²²⁵ Verificável em (QUEIROZ, 1992, p. 12.)

comparecesse à delegacia²²⁶. Também o Padre José Maria faz uso dessa forma quando, recebendo de uma viúva de sua congregação a informação de que o povo de Vargem da Cruz fazia comentários maldosos em relação à frequência de Dona Bela no seu confessionário, defende-se: “– E o que é que *vocemecês* querem que eu faça? Eu não posso amarrar a língua do povo!” (QUEIROZ, 1992, p. 154, grifo nosso).

Passando às antigas unidades de medida portuguesas presentes no **Memorial**, vamos encontrar no livro as distâncias sendo calculadas em léguas; o comprimento em braças e palmos; e os pesos em libras, onças e oitavas, como na passagem em que Maria Moura explica o processo de fabricação de pólvora, comandada por Duarte na fazenda e dificultada pela falta de uma balança em que se pesassem os ingredientes necessários à mistura explosiva: “Cada *libra* dela, depois de pronta, tem que levar sete partes de salitre, uma parte de enxofre e duas de carvão. Depois disso é só moer e misturar.” (QUEIROZ, 1992, p. 329, grifo nosso). Pronta a mistura, a narradora explica a pesagem da sua comercialização: “Pólvora é feito ouro, se mede por *onça* e por *oitava*. O mais comum é fazer uma medida com o polvarim de chifre e era esse o nosso caso. Balança, só pra quantidade maior, e freguesia assim avultada ainda não se contava com ela.” (p. 331, grifos nossos). Além desses, há muitos outros trechos em que se nota o emprego desse sistema de unidades de medida comum tanto em Portugal quanto no Brasil antes da adoção mundial do Sistema Internacional de Unidades, no século XX.

Aspectos de época resgatados por um trabalho de reconstituição histórica que nos coloca diante da seguinte pergunta: a despeito das negativas de sua autora, o **Memorial de Maria Moura** é um romance histórico? A resposta a essa pergunta pode ser facilmente verificada nos anexos do estudo **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)**, publicado por Antônio R. Esteves. Ao final do volume, o professor lista o romance de Rachel de Queiroz entre os livros do gênero publicados no ano de 1992, ao lado de outros onze, a ver:

Almiro Caldeira: **Em busca da Terra Firme**.
Angelo D'Ávila: **Dona Beija nua e crua**.

²²⁶ Verificável em (QUEIROZ, 1992, p. 38.)

Antônio Hohlfeldt: **O exílio na terra dos muitos.**
 Aufran Dourado: **Um cavalheiro de antigamente.**
 Deonísio da Silva: **Avante soldados para trás.**
 Ivanir Callado: **Amélia, a imperatriz do fim do mundo.**
 Luís Antônio de Assis Brasil: **Perversas famílias.**
 Luiz Cláudio de Castro: **Gogó-de-sola:** um romance na Amazônia
 Luzilá Gonçalves Ferreira: **Os rios turvos.**
 Moacyr Scliar: **Sonhos tropicais.**
 Rachel de Queiroz: **Memorial de Maria Moura.**
 Urda Alice Kluegler: **Cruzeiro do sul.** (ESTEVEZ, 2010, p. 135.)

Antes, porém, de entrarmos no desenvolvimento do romance histórico em terras brasileiras, devemos situar o seu surgimento no contexto escocês do início do século XIX, ao combinar duas fortes tendências do Romantismo então em voga: “a revalorização evasioneira do passado e o nacionalismo exaltatório dos valores, das figuras e das tradições.” (BASTOS, 2007, p. 62). Será, pois, criação do escritor Walter Scott – com o seu conhecido evasioneismo romântico de resgate do medievo – o primeiro romance histórico: **Waverley**, publicado em 1814. Isso não significa, e Lukács (2011) faz questão de salientar, que não houvesse, já nos séculos XVII e XVIII, romances de temática histórica. Havia-os, sim, tanto os assinados por Madeleine de Scudéry e Calprenède quanto **O castelo de Otranto**, de Horace Otranto. No entanto, faltava-lhes, segundo o filósofo húngaro: “o elemento especificamente histórico: o fato de a particularidade dos homens ativos derivar da especificidade histórica de seu tempo.” (LUKÁCS, 2011, p. 33.)

Tendo influenciado Balzac, Púchkin, Manzoni e Tolstói, Scott foi o primeiro a desenvolver um sentimento mais profundo, legítimo e diferenciado da história. Ainda para Lukács, “a necessidade histórica é, em seus romances, da mais rigorosa implacabilidade” (2011, p. 79), o que nos leva a entender o problema da historicidade como interno ao romance. No que diz respeito ao herói das histórias, este jamais será clássico ou romântico, tomando em consideração que as narrativas se desenvolvem e têm por figuras centrais personagens ficcionais médias, podemos até dizer prosaicas e medíocres, que emergem em situações de crise, caracterizadas em múltipla complexidade. Figuras que correspondem, de forma extraordinariamente refinada, ao ideal lukacsiano de conexão sócio-histórica: sendo comuns e desprovidas da grandeza poética dos heróis da epopeia, as personagens históricas de Walter Scott estão habilitadas a entrar em contato com os extremos da sociedade, reunindo em si “os lados mais marcantes, tanto positivos quanto negativos, de determinado movimento.” (LUKÁCS, 2011, p. 57.)

De acordo com Esteves (2010), o romance histórico criado e difundido por Walter Scott, em especial após a popularidade alcançada por **Ivanhoé** (1819), obedecia a dois princípios básicos: a ação transcorre em um passado anterior ao horizonte histórico do escritor, tendo como pano de fundo um cenário rigorosamente reconstituído, em que a presença de figuras da História Oficial colabora ao resgate de época; também em conformidade com o gosto romântico, os livros de Scott “costumam introduzir na trama ficcional um episódio amoroso geralmente problemático, cujo desenlace pode variar, ainda que, na maioria das vezes, termine na esfera do trágico.” (p. 19.)

Será, portanto, esse o perfil da ficção histórica que desembarcará no Brasil, após a devida consolidação em seus centros de origem. Coincidindo com o desenrolar das primeiras décadas de um país independente, o romance histórico, por aqui, estará associado à instalação, na literatura, de um conceito de nação e também à formação de um cânone cultural e artístico que definisse as diferenças do novo país em relação à antiga metrópole. Não há um consenso histórico-crítico a respeito de qual o primeiro livro do gênero produzido nestas terras, se **Um roubo na Pavuna** (1843), de Luís da Silva Alves de Azambuja Suzano, ou se **Gonzaga** ou a **Conjuração de Tiradentes** (1848-1851), de Antônio Gonçalves Teixeira e Souza, mas parece fora de discussão que a maturidade do romance histórico brasileiro vem da criação de José de Alencar, que bebe nas fontes de Scott e entrega uma produção em sintonia com o seu projeto de acentuado idealismo nacionalista, nomeadamente em obras como **O guarani** (1857), **As minas de prata** (1862-6), **Iracema** (1865), **Guerra dos Mascates** (1871) e **Ubirajara** (1874).

Desenvolvendo-se a partir da segunda metade dos oitocentos no Brasil, o romance histórico terá seus adeptos ainda ao longo do século XX, período que não duvidamos representar o seu auge nas letras nacionais. Basta citarmos títulos como **O tempo e o vento** (1949-1962), de Erico Verissimo, **Os tambores de São Luís** (1976), de Josué Montello, **Tocaia Grande** (1984), de Jorge Amado, e **Viva o povo brasileiro** (1984), de João Ubaldo Ribeiro, para se ter uma noção de quão prolífica se mostra a nossa literatura em matéria de ficção histórica.

Para melhor discutirmos a adequação da rubrica de romance histórico ao **Memorial de Maria Moura**, elencamos, abaixo, alguns pontos que servem como componentes definidores da historicidade do romance, segundo o professor Alcmeno Bastos:

- a) a matéria narrada deve ser predominantemente de extração histórica, como tal entendida a que já foi objeto de registro documental, escrito ou não, e pode ser recuperada discursivamente. Para ser de extração histórica, deve integrar o acervo de memórias de uma comunidade, nacional preferencialmente, de modo a permitir o re-conhecimento dos componentes que já eram familiares ao leitor medianamente informado sobre a vida social, histórica, dessa comunidade;
- b) não basta a um romance, para ser histórico, que a matéria narrada aluda de modo apenas incidental a fatos e personagens reconhecidamente de procedência histórica. É indispensável que a trajetória das personagens relevantes da trama seja associada de modo inextricável ao destino político da comunidade de que façam parte, quer seja atribuída a essas personagens a função de elemento determinante do processo histórico, quer apareçam elas como elementos determinados por esse processo histórico;
- c) alternativamente à natureza documentada da matéria de extração histórica, pode haver a instauração de um efeito de historicidade, mediante emprego de recursos ficcionais substitutivos, como a criação de personagens, eventos e instituições análogos – do ponto de vista da verossimilhança externa – a personagens, eventos e instituições de extração histórica documentada; ou o emprego de cifras e disfarces parcialmente encobridores da procedência histórica desses elementos, entre outros;
- d) no nível imediato da textualidade, é imprescindível a presença de marcas registradas, isto é, nomes próprios (de pessoas, de instituições, de eventos), datas históricas, topônimos etc. que sejam reconhecíveis pelo leitor medianamente informado sobre a história de uma determinada comunidade. Essas marcas, por terem poder alusivo mais acentuado que as marcas de procedência não-histórica, funcionam como detonadores do processo de reconstituição de um campo de referências indispensável à historicidade da matéria narrada;
- e) a matéria narrada deve ser remota, a despeito da impossibilidade de se determinar com precisão cronológica a remotidade de um fato histórico, e não como mera decorrência da adoção, pelo narrador, de um ponto de vista marcado pelo distanciamento temporal, ou por força de circunstâncias externas ao universo ficcional (data de publicação da obra em relação ao fato histórico, por exemplo), mas como resultante de procedimentos narrativos que a focalizem como matéria consumada, reforçada pelo tom fechado do relato;
- f) a narrativa deve apresentar um tom conclusivo quanto aos eventos históricos focalizados, com a presença, explícita ou não, de um epílogo, de modo a não restarem pendências quanto ao destino das personagens e ao desdobramento das ações narradas para além do tempo cronológico objeto da reconstituição histórica. (BASTOS, 2011, p. 106-107.)

Ainda que o **Memorial** corresponda ao modelo de romance histórico definido por Lukács, particularmente por atribuir o papel de herói não a uma reconhecida personalidade histórica, mas a uma personagem comum, inventada e de pouca relevância no recorte de época reconstituído, nem todos os componentes levantados acima por Bastos estão evidentes no livro. Ao romper o distanciamento temporal do narrador em relação à matéria narrada, ou seja, fazendo o narrador contemporâneo dos fatos da diegese ao efetivamente pertencer àquele mundo, o romance de

Rachel de Queiroz referencia uma série de informações condizentes com a realidade do interior do Nordeste e do próprio Brasil da primeira metade do século XIX, embora nem sempre dê os devidos nomes aos eventos e às personalidades históricas. Vejamos isso melhor.

Prática comum no período colonial, a distribuição de terras brasileiras com fins de cultivo e povoamento, sob a forma de datas de sesmarias, aparece no livro nas passagens em que Maria Moura explica a origem da herança deixada por seu avô: “Aquilo já era da nossa gente quando ainda se chamava a ‘data da Fidalga Brites’, senhora viúva que nunca veio de Portugal receber as terras que o rei lhe deu em sesmaria.” (QUEIROZ, 1992, p. 79). Referências às práticas e ao regime de escravidão também se fazem notar ao longo do romance, seja na narração de fugas e de formação de quilombos por negros, seja em descrições como a que transcrevemos abaixo, dado o seu potencial evocativo enquanto retrato de uma família escravocrata a atravessar o Sertão em viagem:

Era mesmo uma família viajando. Primeiro apontava o Sinhô, montado num cavalo ruço, cada qual mais barrigudo, o cavalo e o dono. Quem vinha junto dele devia ser o Sinhozim – um rapazote já de calça comprida, num cavalinho piquira. Seguia uma moça, montada de lado, em silhão, com uma saia tão grande que quase cobria a besta rosilha. Fechava a procissão uma rede, carregada por dois negros forçados. Dentro da rede a Sinhá, segurando um guarda-sol. Os negros, sem camisa, estavam cobertos de suor. Junto com a Sinhá, na rede, uma negrinha de uns três anos, bonitinha, olhos redondos, cria de estimação, via-se. Atrás da rede vinham ainda umas três mulheres, enroladas nas toalhas, com certeza as mucamas de serviço. (QUEIROZ, 1992, p. 174.)

Em um único parágrafo, a romancista entrega não apenas as condições de exploração, mas também diferentes papéis assumidos pelos escravos de acordo com as necessidades da família. Maria Moura, avessa a esse tipo de regime, depois de assaltar a família, roubando-lhe principalmente os ouros, entende por que os negros não esboçaram nenhuma reação nem arriscaram a vida para defender os seus senhores, mostrando-se passivos e quietos durante todo o saque: “Por isso eu nunca andei com cativo. A morte da gente é a alforria deles. Se eu tenho algum negro bom ao meu serviço, alforrio primeiro. Dizia meu pai: ‘Se perde um escravo e se ganha um amigo’. Ficou sendo essa a minha lei.” (QUEIROZ, 1992, p. 175).

A historicidade da matéria narrada pode ser igualmente assimilada de menções toponímicas a nomes de cidades como Recife, Olinda, Crato e a Corte (Rio de Janeiro), que servem ao propósito de situar geograficamente uma história que se

desenvolve em distritos, arruados e vilas de nomes inventados: Vargem da Cruz, Bom Jesus das Almas, Serra dos Padres, Pedra do Ferro etc. Já a imigração alemã no Nordeste, observada a partir do século XVII, se faz presente na passagem do Padre José Maria pelo igualmente fictício povoado chamado Bruxa, marcado pelas características físicas exóticas dos habitantes e pela ausência de religiosidade cristã. Em tempo, falamos na Corte e devemos delimitar que, conquanto não tenha seu nome expresso no nível imediato da textualidade, como marca registrada, conforme requisito estabelecido por Alcmeno Bastos, comentários em referência ao Imperador Pedro II e ao seu governo podem ser depreendidos de passagens como a que citamos abaixo, em que o Padre José Maria, depois de muito tempo, finalmente tem contato com um exemplar de um jornal carioca:

Durante a minha inteira temporada no Bom Jesus, uma única vez consegui pôr as mãos num jornal do Rio de Janeiro. Um **Jornal do Commercio**, preciosidade que passara por não sei quantas mãos, até chegar a nós. Dava notícias da saúde do jovem Imperador, das manobras da tropa de linha; da ópera cantada por uma soprano italiana que arrasava corações, na Corte: “O espetáculo será honrado com a presença de Sua Majestade e Suas Altezas Imperiais.” Parecia novidade vinda de um mundo tão distante quanto o da vida gloriosa dos meus santos, no **Santuário doutrinal**. (QUEIROZ, 1992, p. 204.)

Corado em 1841, é possível que o jornal desse notícia dos primeiros anos do governo de Pedro II, registrando, também, o conhecido gosto do monarca pelas artes, no seu interesse em assistir à apresentação musical da soprano italiana. Avançando no romance, no seu último capítulo, quando Maria Moura recebe de um comprador de gados informações que lhe despertam a intenção de um arriscado assalto, este termina por inteirá-la a respeito de uma guerra que estava a se desenrolar no Sul do país: “Ouvi dizer que está havendo uma guerra grande, lá pelo Sul; e então o governo fez uma encomenda de carne-seca, das maiores, que é pra abastecer a tropa. Vem navio atrás de navio, só pegar a carne.” (QUEIROZ, 1992, p. 472). O conflito em questão, pelo recorte histórico do romance, parece dizer respeito ao que ficou conhecido como Guerra dos Farrapos ou Revolução Farroupilha, dada entre os anos de 1835 e 1845, de caráter separatista entre a Província de São Pedro do Rio Grande de Sul e o Governo Imperial do Brasil.

Por último, gostaríamos ainda de ilustrar a historicidade da narrativa no momento em que Maria Moura é paga pelos gados que vende a um visitante. Recebendo o valor da criação em patacas, a protagonista pergunta se nas praças

das cidades já circulava dinheiro de papel, coisa que, por aquelas bancas, já se ouvia falar, embora ninguém tivesse posto os olhos e as mãos numa cédula. Metendo a mão no bolso, Fracelino, o comprador, tira dali um pedaço de papel que a narradora, decepcionada, considera simplório e feio, imaginando que dinheiro em papel era colorido, com a cara do rei, assim como uma figura de santo.

– Este aqui trago de mostra, pra quando me perguntam. É uma nota de \$5 000 réis. Já corre na rua, mas o povo ainda não tem muita fé. Se rasgar, se molhar e borrar, se perder – de quem o prejuízo? Uns dizem até que isso é um vale fiado do governo, que está sem dinheiro vivo. Esse podó de governo é muito sabido.

Eu virei na mão a tal de cédula. E não tinha graça nenhuma. Ainda vai levar muito tempo para aquilo ser considerado dinheiro. O mais certo é que não vá pegar nunca. Quem troca ouro, ou prata, ou até mesmo cobre, por um pedaço de papel? Você que é sentir a moeda pesando na tua mão. Acho que não tinha risco dos marchantes trazerem dinheiro em papel pra fazerem os pagamentos no Piauí. (QUEIROZ, 1992, p. 473.)

Analisando a linha do tempo do papel-moeda no Brasil, sua primeira aparição se dá ainda no século XVIII, na forma de bilhetes de extração de diamantes, usados no pagamento de tributos. Mas será no século seguinte, por iniciativa do Banco do Brasil e, mais tarde, do Tesouro Nacional, que as cédulas são emitidas num lento e controverso processo de substituição das moedas de cobre, correntemente falsificadas. Nos anos 1830, recorte condizente com o período retratado no romance, uma reforma monetária entrega definitivamente ao Tesouro Nacional a responsabilidade sobre o papel-moeda brasileiro. De acordo com Fabio Rogério Cassimiro Corrêa (2020, p. 34), todos os bilhetes de permuta do ouro em pó, bilhetes do Banco do Brasil, cédulas, conhecimentos de cédulas das tesourarias provinciais e demais papéis que estavam em circulação foram substituídos pelas notas que o Tesouro Nacional encomendou na Inglaterra. É possível, segundo a descrição feita por Maria Moura, “um pedaço de papel, impresso em letras pretas” (QUEIROZ, 1992, p. 473), que a primeira cédula em que pusera os olhos fosse uma de 5 mil-réis, datada de 1835 e impressa na Inglaterra por Perkins, Bacon & Petch:

Imagem 12 – Nota de 5 mil-rés. 1ª. estampa, 1835.



Fonte: CORREA, Fabio Rogério Cassimiro. **Papel-moeda**: coleção Santander Brasil. São Paulo: Catavento Design Gráfico, 2020, p. 34

Contrariando Rachel de Queiroz, que, como vimos em mais de uma entrevista dada antes do lançamento do livro – querendo talvez fugir das obrigações dos rótulos –, afirmava não ter escrito um romance histórico, podemos dizer que estava a autora a despistar seus leitores. Por tudo o que apresentamos, embora não cumpra à risca os seis itens levantados por Alcmeno Bastos (2006, p. 106-107), o **Memorial de Maria Moura** nem por isso escapa à realização desse tipo de ficção, sendo de fato numerosos os exemplos que demonstram ser de extração histórica a matéria narrada, embora vivenciada por criaturas ficcionais pertencentes à vida comum, sem reconhecimento dentro da historiografia nacional, característica que ainda mais o qualificaria ao gênero, de acordo com Lukács.

Em se tratando da questão do regionalismo, central em nosso estudo, podemos dizer que este dividiu a fortuna crítica do **Memorial de Maria Moura**, havendo artigos que não tiveram dúvida em classificar o romance de Rachel de Queiroz como regionalista, daí extraindo seus principais defeitos, e outros que dissertavam a respeito de autora ter conseguido superar tal tendência literária que a fez famosa no início dos anos 1930. A primeira parte dessa divisão tem o texto de Walcyr Carrasco como principal representante, como já chegamos a apresentar páginas atrás; enquanto a segunda se sustenta nos argumentos de Wilson Martins, último que, em nossa pesquisa de primeira onda, vimos escrever sobre o livro na imprensa.

Abrindo seu artigo com algumas perguntas em relação ao que o leitor pode encontrar nas páginas do **Memorial**, Walcyr Carrasco relaciona entre os ingredientes do romance a presença de mulher rude, amor culposo, cabra-macho, dona fogosa e escravos fugidos, tudo isso a compor a fórmula do que ele acredita ter feito “a glória do romance regionalista.” (CARRASCO, 1992, p. 90). Depois de elaborar uma sinopse da obra, em que destaca a presença de certos tipos a compor o elenco, sejam sinhazinhas, peões, assassinos, salteadores, padres e saltimbancos, o crítico não esconde a ironia ao qualificar essa matéria humana como “gente da melhor estirpe, que a tradição regionalista sempre se encarregou de endeusar.” (p. 90).

Está fora de questão que o lançamento de Rachel de Queiroz retomou certos atores que o público brasileiro se habituara a encontrar na ficção regionalista, desde as suas primeiras expressões até o seu grande momento, representado pela produção literária da década de 1930. Mas a pergunta que nos fica é: coube a tal tradição “endeusar” aqueles tipos humanos? Parece-nos que, ao empregar o termo, Carrasco se referia especificamente a certos jagunços, cangaceiros e criminosos que povoam as páginas de um número considerável de romances regionais, levantando a hipótese de que os escritores apresentavam certa condescendência com aquelas figuras de práticas sem dúvida condenáveis. Analisando por outro ângulo, entendemos que tais presenças, ao menos no auge da tradição regionalista (anos 1930), aparecem como “instrumento de pesquisa humana e social, no centro de um dos maiores sopros de radicalismo da nossa história.” (CANDIDO, 2006b, p. 131.)

Seguindo com a apreciação do artigo, depois de reconhecer que o **Memorial de Maria Moura** traz consigo certas qualidades, sobretudo as que dizem respeito à linguagem que faz dele um livro “gostoso de ler”, Walcyr Carrasco se mostra cético em relação ao gosto dos leitores mais exigentes, que, segundo o articulista, esperam muito mais do que um romance regionalista e fora de moda, capaz apenas de entreter:

Não se trata de varrer da História o romance regionalista. Mas Rachel não radicaliza, a ponto de se tornar, digamos, um Guimarães Rosa. Maria Moura tem um clima tão *déjà vu* como os paus-d’arco, as aroeiras, os angicos e cumarus das matas descritas em suas páginas. Ocorre que, nos dias de hoje, Deus e o Diabo não andam na terra do sol. Autores como Rubem Fonseca e João Ubaldo se encarregaram de mostrar que a apoteose

terceiro-mundista que coroou os regionalistas mal saiu da porta do alpendre em termos de discussão da realidade. O leitor também parece mais exigente: depois de anos sob o jugo de critérios de bom e ruim oriundos de uma esquerda intelectual tão sectária quanto as filhas de Maria, a minoria que ama os livros parece disposta a exigir mais do que personagens de nomes como João Rufo e Jardimino para se envolver com um romance. Não que a arte tenha por obrigação discutir a realidade ou atualidade. Mas se a ficção existe, é porque cumpre uma função na vida do ser humano. De um lado, é entretenimento. Por outro, pode colocar o leitor em contato com um lado mais profundo da existência. Houve um momento em que os autores que entronizaram a pobreza latino-americana cumpriram esse papel – será que hoje **História de Garabombo, o Invisível**, de Manoel Scorza, seria levado a sério? Mas a História seguiu a galope e, convenhamos, em países como o Brasil, os fatos da política superaram até a imaginação coruscante de um García Márquez. (CARRASCO, 1992, p. 90.)

Se há razão no que escrevera Walcyrr Carrasco no trecho acima, ela está na afirmação de que Rachel de Queiroz, no **Memorial**, não realiza qualquer radicalização semelhante à que se encontra na obra de Guimarães Rosa, sem dúvida o mais elevado patamar alcançado pelas tendências regionalistas em nossas letras. Também a questão a ser rebatida aqui não diz respeito à compreensão de que a paisagem do romance deixa no leitor a impressão de “eu já vi isso antes”, considerando a larga bibliografia que tem por cenário o sertão nordestino, descrito com maior ou menor empenho pelos romancistas. O que maltrata nossa inteligência, no entanto, e vem de encontro a tudo o que discutimos no segundo capítulo desta tese, é a afirmação de que coube à literatura iniciada após os anos 1960 a tarefa “de mostrar que a apoteose terceiro-mundista que coroou os regionalistas mal saiu da porta do alpendre em termos de discussão da realidade.” (CARRASCO, 1992, p. 90.)

No ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, Antonio Candido (2011d), a despeito de afirmar que a consciência do subdesenvolvimento é posterior à Segunda Guerra Mundial, manifestando-se claramente em terras brasileiras a partir dos anos 1950, não deixa de reconhecer que desde a década de 1930 a ficção regionalista foi responsável por uma mudança na orientação de autopercepção nacional. Abandonando o tom ameno e curioso que foram a marca das primeiras manifestações do regionalismo, os ficcionistas do chamado Romance de 30 não se deixaram contaminar pelo encanto do pitoresco que dominava a imagem do homem rústico, a tal ponto encetando uma proposta desmistificadora situada em posição anterior à “tomada de consciência dos economistas e políticos.” (p. 172.)

Etapa necessária que fez a literatura focar na realidade local, o regionalismo dos anos 1930 importa, entre outras coisas, por ter sido precursor da consciência do subdesenvolvimento brasileiro, realidade econômica que mantém tal tendência artística como objeto vivo, por mais que a ficção urbana ocupe cada vez mais espaço no conjunto das produções nacionais. Advertindo que muitos dos detratores do regionalismo, na verdade, o praticam, Candido delimita que somente em países “de absoluto predomínio da cultura das grandes cidades, como a Argentina e o Uruguai, a literatura regional se tornou um anacronismo.” (2011d, p. 192). Cenário em muito distante da realidade brasileira, o que faz do interesse por um regionalismo problemático uma constante demanda conjuntural.

Apesar de reconhecer que o regionalismo deixara de ser considerado uma forma privilegiada de expressão literária nacional, ponto em que poderia concordar com Walcyr Carrasco, não passa despercebido a Antonio Candido (2011d, p. 192) que a compreensão dessa ficção como produto alienante está associada a certos inconvenientes legados por um tipo de regionalismo pitoresco há muito superado e desprezado ao nível de subliteratura. Assim, pode-se dizer que a realidade nacional fora desmistificada, na década de 1930, por um grupo de escritores que, baseados num modo realista de composição, deram tratamento literário às condições de vida e dos problemas enfrentados pelos grupos desamparados, à revelia de um refinamento técnico – exceto em casos pontuais, como o de Graciliano Ramos – e preterindo o pitoresco e o caricato que dominaram as primeiras manifestações regionalistas.

Como, então, concordar com a afirmação de que a realidade brasileira e seus problemas precisou da pena de Rubem Fonseca e de João Ubaldo Ribeiro, somente a partir dos anos 1960, para ser profundamente abordada e discutida na literatura? Tomar tal compreensão por verdadeira é desconsiderar o grande peso da consciência social que atuou por sobre a obra significativa de escritores como Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Graciliano Ramos e Amando Fontes, representando em seus romances a desigualdade, a injustiça e a miséria sofrida tanto pelas classes marginalizadas das grandes cidades quanto pelo homem desamparado e esquecido que vive no interior do Brasil, cujo sofrimento é ainda acentuado por circunstâncias climáticas inóspitas.

Empregado como uma pecha por Walcyr Carrasco em seu artigo, o qualificativo de “regionalista” serve para designar um tipo de literatura que interessa

apenas aos leitores descompromissados, àqueles que não fazem questão de que um conto ou um romance o coloque em contato com questões mais profundas da existência, onde residiria seu conteúdo universal. Ser regionalista, para o crítico, é ser ultrapassado e insistente num tipo de ficção que já tivera seu momento na nossa história, como se o Brasil houvesse superado certos problemas de realidade local, a partir dos quais os grandes escritores souberam construir os motes de seus romances, elevando os dramas humanos a uma discussão que extrapola o meramente regional.

Encerrando o texto que deixou Rachel de Queiroz deprimida por dias²²⁷, o futuro autor de telenovelas ainda escreve:

Mas é curioso. Se o regionalismo já não ofusca os amantes da literatura, nem por isso perde o seu potencial como *best-seller*, ao modelo tropical. Com o charme de uma novela tipo **Pedra sobre Pedra**, mas mais bem escrito, até porque é livro, **Memorial** vai deliciar quem quiser ler sem comprometimento e for apaixonado por personagens que vivem em lugares como Vargem da Cruz, terra da rude sinhazinha. O que se vê, no romance, é uma autora fazendo bem o que sabe, para quem gosta disso. O que não é pouco. (CARRASCO, 1992, p. 90.)

Talvez já percebendo os sinais de que o **Memorial de Maria Moura** se tornaria um sucesso de vendas no ano de 1992 e nos seguintes, como chegamos a comentar, Carrasco julga o livro de Rachel de Queiroz uma espécie de subliteratura bem ao gosto de leitores descompromissados, limitando o seu público àqueles que se interessam por histórias passadas nos ermos do país.

Páginas atrás, definimos esse artigo saído na revista **Veja** (SP) como a mais dura crítica escrita ao romance. Seus argumentos, no entanto, em defesa de uma visão bastante redutora da literatura regionalista, não se sustentaram a um simples confronto com estudos mais detidos sobre o assunto, como o escrito por Antonio Candido nos anos 1970. E por isso devemos seguir adiante, a fim de observarmos o que registraram os demais críticos.

²²⁷ Em entrevista em vídeo ao jornalista Pedro Bial, gravada em 1996, Rachel de Queiroz responde a uma pergunta referente a um texto que saíra na revista **Veja** (SP) arrasando o livro (texto que tudo indica se tratar do escrito por Walcyrr Carrasco, uma vez que não encontramos outras críticas do romance na publicação da Editora Abril). Perguntada a respeito de sua relação com a crítica literária, a escritora explica: “Eu nunca tive crises com críticos, e eu tenho um espírito muito humilde. Humilde, eu digo, no sentido de não me dar grande valor. Quando saiu a crítica, eu fui para a Maria Luiza: ‘Eu não lhe dizia? O livro não presta, viu? Viu o que é que saiu? O livro não presta, é uma droga. Não viu o rapaz dizendo? Eu que dizia que não queria publicar esse livro.’ Fiquei deprimidíssima uns dois dias. Depois começaram a vir as críticas melhores, e aí eu levantei o espírito.”

Ainda em setembro, mesmo mês em que saía o texto de Walcyr Carrasco, Telma Mekler, articulista do **Jornal do Commercio**, publica um artigo em que também comenta o potencial de *best-seller* do **Memorial**, afirmando estar o livro, com menos de um mês de lançado, já na sua segunda edição, depois de esgotados os cinco mil exemplares da tiragem inicial. Delimitando a geografia imaginária do romance aos estados de Pernambuco, Ceará, Sergipe, Bahia e Goiás, Mekler acredita que, ao traçar a trajetória de uma mulher decidida a tomar os rumos do próprio destino, sem que nada nem ninguém a detivesse, o romance se mostra universal em sua temática, embora transcreva “com fidelidade impressionante o ambiente onde é situado.” (MEKLER, 1992, p. 23). Fidelidade que se estende, de acordo com a jornalista, à fixação da linguagem de uma época, elemento que discutimos parágrafos atrás.

Como a sintetizar o que escrevera Telma Mekler, Antonio Carlos Villaça define o **Memorial** como obra em que se percebem constantes do “regionalismo modernista de 30, mas universalizado, aberto, num grau de humanidade e de liberdade que nos perturba.” (VILLAÇA, 1992, p. 9). Essa ampliação do regional para o universal, agora na opinião de Sergio Amaral, se faz notar na literatura queiroziana não somente a partir deste último lançamento, mas também em livros anteriores, no que se inclui **Dôra, Doralina**: “Sua temática, que é basicamente regionalista nos romances da primeira fase (com a escritora afirmando: “O que sou, realmente, é uma sertaneja.”), se amplia nos livros mais recentes, que ganham também em segurança e criatividade.” (AMARAL, 1992, n. p.). Assim, de acordo com o crítico, Rachel teria o regionalismo como marca das suas primeiras produções; mas, ampliando livro a livro os temas de sua literatura, aufere-lhe maior alcance, além de um aprimoramento estilístico digno de nota.

Perspectiva de evolução discutida sobretudo por Wilson Martins (1993, p. 10) em artigo saído no **Jornal do Brasil**. Afirmando, desde a chamada do texto, que Rachel de Queiroz soube ultrapassar o regionalismo e, com o **Memorial de Maria Moura**, voltava à visão feminista da qual foi precursora, o crítico deixa explícito que a sua leitura se deterá sobre os aspectos do regionalismo e do feminismo na obra da escritora, sendo este último um ponto pela primeira vez abordado a fundo pela fortuna crítica que reunimos do livro.

Aos leitores de 1993, Martins lembra que, na década de 1930, o romance regionalista era a forma politicamente correta de se fazer literatura, pelo seu

conteúdo socializante, documentário e miserabilista. No período, os homens dominavam tanto a cena literária quanto os cenários da ficção, considerando a predominância masculina entre os autores e também entre os protagonistas revolucionários dos romances. Inserida nesse quadro, o crítico vê Rachel de Queiroz como uma “exceção por longo tempo dissimulada sob aparências e simplificações críticas” (MARTINS, 1993, p. 10). Analisando o percurso literário da escritora, Martins identifica **O quinze** e **João Miguel** como livros influenciados pelas modas do momento, respondendo às expectativas e às convenções então aceitas e escritos mecanicamente à maneira de exercícios destinados a aplausos acolhedores.

Por tudo o que discutimos no primeiro capítulo desta tese, em que analisamos os quatro romances da escritora inscritos no Romance de 30, seria repetitivo explicar por que discordamos do julgamento que o crítico faz dos dois livros citamos acima, sobretudo de **João Miguel**, que, nos parece, quase nada tem de regionalista. Mas, como nem tudo são discordâncias, estamos de acordo com Martins quando ele observa que o silêncio de cinco anos da escritora entre o seu segundo e terceiro romance, respectivamente **João Miguel** e **Caminho de Pedras**, foi necessário ao estabelecimento de algumas mudanças na sua ficção. Não é o caso de concordar que tal intervalo foi necessário para que Rachel recuperasse “a sua autenticidade profunda de ficcionista” (MARTINS, 1993, p. 28), porque, não temos disso qualquer dúvida, **João Miguel** é um dos livros mais intensos e originais da década de 1930, sobretudo pela profunda perscrutação psicológica que realiza. Mas, talvez por colocar, pela primeira vez, a mulher no centro do problema, lugar de onde ela não mais sairia, **Caminho de Pedras** pode ser entendido como um novo momento na literatura racheliana, que a partir de então estabelece, definitivamente, “as suas distâncias com o regionalismo nordestino” (MARTINS, 1993, p. 10).

O hiato de 35 anos após a publicação de **As três Marias** poderia ter significado o encerramento da obra da romancista, tomando em consideração que, nesse intervalo de tempo, mudaram os parâmetros das técnicas romanescas e das ideologias literárias. Mas não foi o que aconteceu porque, em 1975, Rachel saía com **Dôra, Doralina**, romance que “desnor-teou a crítica e não foi reconhecido em sua justa medida como livro que se vinha juntar a uma nova idade do romance brasileiro – acrescentando-lhe alguma coisa.” (MARTINS, 1993, p. 10). Para o crítico, a essa altura, Rachel já estava longe do romance regionalista, mas muito próxima de uma visão feminista desenvolvida na temática da sua obra desde 1939,

quando definitivamente anunciou o esgotamento de uma escola literária: o Romance de 30.

Sem em nenhum momento dirigir o qualificativo “regionalista” ao **Memorial de Maria Moura**, Martins acredita, por outro lado, que Rachel fez desse livro um romance feminista, retomando uma larga tradição de escritoras de sua terra, o Ceará:

Agora, 18 anos depois de **Dôra, Doralina** e com o **Memorial de Maria Moura** (São Paulo: Siciliano, 1992), ela volta à mesma temática feminista em termos ortodoxamente contemporâneos, retomando, aliás, uma tradição cearense de escritoras, algumas delas desafiadoramente emancipadas. A mais emancipada de todas foi Francisca Clotilde (1862-1935), cujo romance **A divorciada** (1902) provocou no meio provinciano o escândalo que se pode imaginar, numa terra em que escândalos dessa natureza não eram desconhecidos (basta lembrar **A Normalista**, de 1893). O livro de Francisca Clotilde e os de Rachel de Queiroz nos anos 30 provam que a ideologia feminista não é invenção do nosso tempo – mas é de nosso tempo a circunstância de se haver tornado politicamente correta. Nessas perspectivas, o **Memorial de Maria Moura** vai um passo além de **Dôra, Doralina**, aproximando da mulher emancipada enquanto mulher, mas em limites estritamente pessoais, a mulher condutora de homens, vivendo, como o conde de Monte Cristo, o tema da vingança e do resgate (sem prejuízo das fraquezas da carne). (MARTINS, 1993, p. 10.)

Entendendo a literatura feminista militante como algo tão romântico quanto se mostrara o romance proletário, com a heroína superando todas as dificuldades, escapando dos perigos e das situações desesperadas, vencendo e humilhando os inimigos, Martins (1993, p. 10) também não vê grandes possibilidades de renovação para essa tendência literária. A divisão entre bons e maus, que se separam em categorias nítidas, e os incidentes da história que prendem o interesse do leitor a cada página, ansioso por um desfecho que já conheceria de antemão, seriam ainda algumas características levantadas pelo crítico, mas com as quais não chegamos a concordar. Escapa à nossa alçada discutir se o **Memorial de Maria Moura** é ou não um romance feminista nos termos propostos, mas não reconhecemos, neste romance como em nenhum outro, qualquer veleidade de Rachel de Queiroz de estabelecer uma divisão maniqueísta entre bons e maus. Ponto em que concordamos com Márcia Gurgel ao tratar dos seres que povoam o lançamento de 1992, avaliando que “todos são bons e todos são maus, como os homens e mulheres que povoaram esse Brasil Colônia feito de miséria e escravidão. Até mesmo os ricos padeciam na pobreza de sentimentos.” (GURGEL, 1992, n. p.)

De volta à questão, acreditamos que a dimensão regionalista do **Memorial** reside justamente nas circunstâncias levantadas por Márcia Gurgel no trecho citado acima, a ver: certas demandas impostas ao sertanejo no processo de povoamento do interior do país, um espaço de justiça arbitrária, de violência e de contínua luta pela sobrevivência. Atentos à conjuntura local e histórica do Sertão brasileiro dos oitocentos, melhor entendemos o que move personagens como Maria Moura em sua incessante busca por autoridade, domínio, riqueza e poder, objetivos sintetizados no estabelecimento da Casa Forte dentro dos limites geográficos da fictícia Serra dos Padres. Em entrevista a Hermes Rodrigues Nery, que nota um sentimento muito forte pela terra em sua ficção, mormente no telurismo que permeia o **Memorial de Maria Moura**, Rachel responde: “O chamado da terra exerce uma grande força sobre nós. A posse pela terra é mesmo um drama da humanidade. Quantos crimes, assassinatos, violências se cometem (até entre familiares) por causa de um palmo de terra.” (QUEIROZ, 2002a, p. 85.)

Se, para Afrânio Coutinho, baseado nos escritos de George Stewart, uma obra de arte regional é aquela que germina em íntima relação com uma determinada localidade, ou, melhor dizendo, “para ser regional uma obra de arte não somente tem que ser localizada numa região, senão também deve retirar sua substância real desse local” (COUTINHO, 2004a, p. 235), aceitamos dadas particularidades do interior do Nordeste como condicionantes e motivadoras da ação de determinadas personagens do romance, ainda que, por vezes, estas se ponham em situação de transgressão em relação ao estabelecido pela comunidade local, no que ganham em universalidade por desvencilhar-se dos papéis sociais estabelecidos como código da região.

Se, como escreveu Mario Pontes (1992, n. p.) em artigo que já tivemos a oportunidade de introduzir, o Sertão brasileiro renasce, nos anos 1950, por iniciativa de Guimarães Rosa, “envolto em sua placenta metafísica”, ele agora, cerca de quarenta anos depois, nasce novamente pelas mãos de Rachel de Queiroz “que o apresenta na sua geografia nordestina e o capta no seu momento mítico por excelência, aquele em que começa a adquirir características culturais inconfundíveis.” (PONTES, 1992, n. p.)

De fato, a literatura brasileira da segunda metade do século XX, com o arrefecimento do romance regional de 30, passa a ser eminentemente cidadina, circulando no universo dos valores urbanos e relativamente desligada de um

interesse mais vivo pelo lugar, pelo momento e pelos costumes, como muito bem pontua Antonio Candido (2011e, p. 249) ao analisar a nova narrativa brasileira, seja o romance ou o conto. Nesse quadro, publicações como as de Guimarães Rosa, Bernardos Élis e Osman Lins, nos anos 50 e 60, e João Ubaldo Ribeiro e Gilvan Lemos, nos anos 70 e 80, parecem corresponder a uma defasada proposta literária, espécie de manutenção de um regionalismo que insistia em não morrer. Por tudo isso, ao publicar, ainda nos anos 1990, o **Memorial de Maria Moura**, não nos espanta que Rachel de Queiroz tivesse seu romance atacado por críticos como Walcyr Carrasco, que considerava a literatura regionalista há muito esgotada e sepultada sob a lápide do grande monumento construído por Guimarães Rosa.

Na promessa de retornarmos a essa discussão na conclusão deste trabalho, aproximamo-nos do encerramento da análise da recepção crítica pontuando o que se escreveu sobre a linguagem que compõe o **Memorial**.

Para Afrânio Coutinho, em seu artigo, o romance está escrito no que gosta de chamar de “língua brasileira”, cuja sintaxe compreende “toda sorte de torneio de frases típicas, os erros segundo a gramática tradicional, tais como os começos de frases com os pronomes oblíquos, tudo o que é perfeitamente legal segundo a nossa sensibilidade e maneira de ser.” (COUTINHO, 1992, p. 4); já em matéria de vocabulário, a “língua brasileira” poderia ser observada no largo uso da linguagem sertaneja, que Rachel conhece profundamente: “Assim, os nomes de lugares (todos inventados), com exceção dos de cidades importantes; os nomes de coisas locais, os apelidos de pessoas, as plantas, o que torna a obra bem brasileira, além é claro do ambiente que é perfeitamente brasileiro.” (p. 4).

Como se sabe, ao longo de sua trajetória intelectual, Coutinho publicou grande número de ensaios e capítulos de livros em que defende a ideia de que a independência literária do Brasil – iniciada desde o início da colonização e fortalecida no correr dos séculos –, deu-se acompanhada do desenvolvimento de uma língua igualmente autônoma, em muito diversa da praticada em Portugal:

Se a literatura brasileira é considerada um produto autônomo, peculiar, diverso da lusa, desenvolvido desde os primeiros tempos, a língua em que se expressou foi igualmente diferenciada a partir dos primeiros colonos. Hoje em dia, ela é de tal modo diversificada que não se reconhecem ou não se entendem os falantes dos dois lados do Atlântico. É

verdadeiramente um anacronismo a teimosia dos defensores de uma unidade linguística inexistente na realidade. Por isso, impõe-se a adoção da denominação de “língua brasileira” já existente, para designar o idioma que falamos e escrevemos no Brasil. (COUTINHO, 2004b, p. 302.)

De acordo com essa visão, a evolução do falar típico dos brasileiros já vinha se consolidado desde os primeiros momentos da colonização, com a mistura do idioma trazido pelos colonizadores, em geral de baixa extração, com as línguas dos indígenas e dos negros. Acreditando que falamos e escrevemos à nossa maneira um idioma brasileiro, Coutinho defende que a implantação oficial da língua portuguesa, operada no século XVIII, levou em consideração apenas questões de ordem política e não de cunho linguístico. Para reverter esse quadro, chegou a exigir a criação de uma filologia brasileira, responsável por elaborar uma ampla pesquisa entre os falantes cultos para coletar os fatos da língua e estabelecer o que seria a norma brasileira. Somente assim teríamos uma norma diversificada da portuguesa, “com todas as características ditadas pela nossa sensibilidade, nossos hábitos, nosso ritmo, nosso modo de ser cordial e ameno, nossos valores e fatos, e realizações do nosso passado, que construímos a duras penas.” (COUTINHO, 2004c, p. 337.)

Buscando demonstrar que proposições como a levantada por Coutinho – que há muito proclamava ter chegado o tempo de adotarmos “a denominação de ‘língua brasileira’ e ‘brasileiro’ para o idioma do Brasil” (COUTINHO, 2004c, p. 355) – não teriam sustentação científica, amparamo-nos no que escrevera a professora Edith Pimentel Pinto (1986, p. 7), que argumenta que a língua que falamos no Brasil *não* pode ser considerada: (1) um dialeto do português; (2) uma língua autônoma e diversa da portuguesa, como queria o historiador da literatura; tampouco (3) uma língua emprestada. Tais posições, como demonstra Pinto (p. 11) foram esgotadas e invalidadas pelo trabalho de especialistas em teorias linguísticas, responsáveis por divulgar trabalhos capazes de melhor iluminar a questão. Em sintonia com tal movimento científico, Pinto escreve que a língua do Brasil é, em sua essência, a língua portuguesa, embora apresente diferenças nos mais variados níveis:

No seio da macrounidade, porém, o português do Brasil constitui uma microunidade, correspondente a um uso típico, por parte de toda a comunidade brasileira, mediante uma gradativa diferenciação, talvez já consistente no século passado e hoje indiscutível. (PINTO, 1986, p. 11.)

Como a confirmar a temeridade que é a ideia da existência de uma “língua brasileira”, autônoma e diversa da portuguesa, gramáticos da importância de Evanildo Bechara (2015), Celso Cunha & Lindley Cintra (2016), Amini Boainain Haury (2015), José Carlos de Azeredo (2021) e tantos outros, seja nas introduções de suas gramáticas, seja no próprio título de suas obras, deixaram claro que o objeto de suas análises se trata de uma variedade da língua portuguesa. Em seu manual, Bechara (2015), antes de concluir que existe uma diversidade na unidade e uma unidade na diversidade, explica que uma língua histórica como o português está constituída de uma variedade de “línguas” mais ou menos próximas e diferenciadas entre si, “mas que não chegam a perder a configuração de que se tratam ‘do português’ (e não do galego, ou do espanhol, ou do francês, etc.), quer na convicção de seus falantes nativos, quer na convicção dos falantes de outros idiomas.” (p. 52). Assim também Cunha & Cintra, para quem até mesmo a acidentada história do português, tanto na Europa quanto fora dela, não foi capaz de destruir a unidade de uma língua que consegue “manter até hoje apreciável coesão entre as suas variedades, por mais afastadas que se encontrem no espaço.” (2016, p. 24.)

Finalizado o parêntese, e voltando aos dois grandes nomes da filologia de língua portuguesa e da historiografia literária brasileira, respectivamente Antonio Houaiss e Afrânio Coutinho, devemos assinalar que, a despeito do diferente enfoque dado em seus textos aos elementos do **Memorial de Maria Moura**, ambos vão trazer importante contribuição e peso à fortuna crítica, mormente pela avaliação em alta conta que fazem do livro.

Houaiss, por exemplo, de forma alguma esconde o quanto o romance da sua confrade imortal prendera o seu interesse e atenção, mesmo num período em que se via ocupado em outras atividades:

Pegou-me ele com a força de uma garra poderosa e não deixou, embora eu tivesse atravessando momento de grande operosidade em outras áreas. O fato é que se trata de uma obra que vai honrar de agora em diante a história da literatura brasileira. E vai honrar a biografia de uma grande escritora, grande desde o início, que cada vez mais soube crescer e que atinge, neste instante, tal altitude, que eu a desafio, doce mas empenhadamente, a tentar superar-se a si mesma a partir deste marco miliar que é o seu **Memorial de Maria Moura**. Trata-se de um romance que dá plenitude ao gênero, em que existe um enredo, uma narrativa aparentemente clássica e tradicional, com começo, meio e quase fim, já que o último capítulo não explicita desenlace

e permite pensemos e nos angustiemos com a sobrevida de Maria Moura, se a houver, naquela façanha final, na fímbria do contato de duas culturas, a do cangaço emergente e a da ordem opressora também emergente, num universo que, afinal, é o do berço da imensa área geográfica e demográfica do Brasil. (HOUAISS, 1992, p. 4.)

Tendo desafiado Rachel de Queiroz a escrever um livro que excedesse o **Memorial**, certo de que, a cada nova obra, a escritora atingia um mais elevado patamar na curva ascendente da sua carreira literária, Antonio Houaiss nota que o romance que tinha em mãos eleva ao mesmo tempo em que continua uma linhagem tradicional do gênero, aquela em que há uma história sendo contada de forma linear e em que os destinos dos personagens interessam exatamente pela força de sua presença na trama.

Por outro lado, demonstrando aceitar que o **Memorial** era mesmo a última incursão de Rachel de Queiroz no romance, ela que se mostrara uma escritora bissexta de narrativas longas, Márcia Gurgel escreve que há certa razão quando a romancista, em entrevistas, anunciava a sua despedida. Razão, explique-se, que não estava na idade avançada, mas na consciência da impossibilidade de autossuperação:

Mestre Rachel tem razão quando afirma ter sido essa a sua derradeira obra. Não que a idade propriamente a impeça de escrever outras. O que ela, possivelmente, quis expressar, foi a certeza de nunca mais fazer nada igual. Ela não é escritora de obra só e quis encerrar a carreira, que ela conta não lhe agradar (para quem acreditar...) no apogeu de quem produziu um texto irretocável. Ao longo de 482 páginas ela narra a saga dessa mulher vivida no século passado, plena de coerência. (GURGEL, 1992, n. p.)

Antes de encerrarmos a apresentação dos mais rasgados elogios feitos pela crítica literária ao livro, devemos ainda citar o que publicou Cecilia Almeida Salles, ao reunir numa única frase um enaltecimento à linguagem, à construção do enredo e à criação da matéria humana do **Memorial**: “Em seu mais recente romance, Rachel de Queiroz vem com toda a sua destreza no lidar com as palavras, com a trama dos fatos e, principalmente, com a composição de personagens” (SALLLES, 1992, p. 4), escreve a articulista do **Jornal da Tarde**.

Indo um pouco além, Sergio Amaral²²⁸, na revista **Fran Jour** de dezembro de 1992, vê a ficção da romancista cearense como reveladora de um apreciável

²²⁸ AMARAL, Sergio. “Rachel de Queiroz encerra sua carreira”. **Fran Jour**, Brasil, dez. 1992. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

domínio da linguagem e de uma apurada técnica narrativa, inclusive na construção dos diálogos. Mas, tratando especificamente do lançamento de 1992, para o jornalista, o **Memorial** “mostra, em suas quase 500 páginas, uma ficcionista amadurecida. As suas personagens são extraordinariamente bem construídas. Trata-se de uma história de aventuras em meio a sentimentos extremos: o amor e o desamor.” (AMARAL, 1992, n. p.)

Por último, Afrânio Coutinho (1992, p. 4) considera um romance originalíssimo o publicado por Rachel de Queiroz, livro em que é apresentada a história de Maria Moura, uma sertaneja do Nordeste. Para o teórico, trata-se de uma verdadeira obra-prima não apenas brasileira, mas universal. Tudo isso impresso ainda no primeiro parágrafo do artigo, antes de serem devidamente apresentados e discutidos o que ele considera ser os principais méritos da publicação: a linguagem, a polifonia narrativa e o desenvolvimento de algumas cenas. Encerrando o texto, uma frase lapidar à guisa de conclusão: “Um romance perfeito.” (p. 4.)

Longe de afirmar que o **Memorial** seja, como categoricamente classificara Coutinho, um romance perfeito, acreditamos que Rachel de Queiroz não poderia ter melhor encerrado a sua carreira de romancista senão com essa obra de 1992, quando a maturidade literária há muito descambara numa excelência somente confirmada pelo avançado da idade. Desenvolvendo o que talvez seja um dos motivos mais recorrentes da literatura universal, o da busca, seguimos Maria Moura no seu propósito de realização pessoal pelo alcance do poder econômico. É o que a motiva a sair de casa, a reunir seus homens, cometer os delitos e finalmente se estabelecer como uma personalidade respeitável no Sertão brasileiro dos oitocentos. E é interessante que nem mesmo o recuo no tempo desse romance histórico impede a heroína de resistir e lutar contra as estruturas sociais, econômicas e políticas da época. Artilosa e calculista, a sinhazinha que se torna uma temida chefe de bando não pensa duas vezes ao se utilizar das pessoas para alcançar seu objetivo de vida.

Visto em conjunto com os demais livros, o **Memorial de Maria Moura** sintetiza, sem que isso signifique repetição, alguns conteúdos de romances anteriores, sejam o desprendimento amoroso e a busca de autorrealização feminina fora dos parâmetros domésticos, introduzidos por Conceição e também observados em Moura; seja o cometimento de um crime e o conseqüente processo de expiação, na procura pelo reencontro com um antigo eu, notado tanto em João Miguel quanto nessa outra criação masculina igualmente memorável que é o Padre José Maria;

sejam, ainda, as relações familiares conflituosas e o apego à terra a estabelecer um telurismo que se percebe sobretudo nas decisões das personagens, características verticalizadas em Doralina e ainda aqui presentes. E na certeza da proeminência desse romance na carreira de Rachel de Queiroz que seguimos à conclusão do nosso estudo, momento em que reavaliaremos o seu projeto literário e retomaremos a discussão acerca dos posicionamentos da crítica literária de primeira onda por nós considerada.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora represente, como ela própria fez questão de deixar claro na época do seu lançamento, o encerramento da carreira de romancista de Rachel de Queiroz, o **Memorial de Maria Moura** não foi a sua aposentadoria ou despedida da literatura. Entre 1992, ano da publicação do romance, e 2003, ano da morte da escritora, outras publicações vieram a público: reuniões de crônicas em livro, sobretudo, mas também algumas páginas de memórias extraídas a fórceps e outras voluntárias, envolvendo a tradicional cozinha nordestina.

Pela Siciliano, que se tornou a sua casa editorial após a saída da José Olympio, em 1991, Rachel publica **As terras ásperas** (1993), seleção de 96 artigos publicados na imprensa entre 1988 e 1992. Crônicas em que a escritora testemunha a queda do Muro de Berlim, fala da crescente ameaça da Aids, parabeniza pelos oitenta anos o seu já não tão amigo Jorge Amado, lamenta a morte do seu antigo editor José Olympio, “um grande, neste mundo desigual” (QUEIROZ, 1993, p. 60), entre outros acontecimentos da virada da década, questões do dia ou da memória que não escapavam à inteligência de uma sempre lúcida e pessimista senhora.

Ainda no ano de 1993, Rachel vai novamente ser pioneira, mais uma vez inserindo um nome feminino numa seletíssima lista até então somente preenchida por homens. No dia 3 de julho, o **Jornal do Brasil** (RJ)²²⁹ trazia uma pequena nota em que ela era anunciada como a mais nova vencedora do Prêmio Camões, criado em 1988 pelos governos do Brasil e de Portugal. Apresentando entre os laureados os portugueses Miguel Torga, vencedor da primeira edição, em 1989, e Vergílio Ferreira, em 1992, além do moçambicano José Craveirinha, escolhido em 1991, a premiação colocava Rachel como a segunda brasileira vencedora, uma vez que João Cabral de Melo Neto foi condecorado por sua obra poética e ensaística em 1990, numa decisão unânime que contou com a presença da romancista cearense entre os votantes²³⁰.

Unanimidade que não se repetiu em torno do nome de Rachel de Queiroz, estabelecendo-se, antes, uma verdadeira polêmica entre os dois países que

²²⁹ JORNAL DO BRASIL. “Escolhida”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 3 jul. 1993, p. 18.

²³⁰ Os seis votantes da edição de 1990 do Prêmio Camões foram os brasileiros Rachel de Queiroz, D. Marcos Barbosa e Américo Jacobina Lacombe, e os portugueses Eduardo Lourenço, Maria de Lourdes Belchior e Victor de Aguiar e Silva.

compunham a banca. Segundo Norma Couri²³¹, em matéria ainda do **Jornal do Brasil**, a imprensa lisboeta tornou público o desentendimento entre os votantes do Brasil e de Portugal no momento de decidirem o vencedor de 1993. Sucede que os três jurados brasileiros, Arnaldo Niskier, Oscar Dias Correa e João de Scantimburgo, indicados pelo ministro Antonio Houaiss, teriam desembarcado em terras portuguesas com o voto certo em Rachel de Queiroz, enquanto os locais, por sua vez, insistiam em condecorar Jorge Amado, cuja popularidade na Europa é fato conhecido. O impasse, que durou 48 horas, nem com a sugestão de um terceiro nome, o de Haroldo de Campos, foi resolvido. E o Camões ficou com Rachel de Queiroz, uma vez que o Brasil tinha primazia na votação daquela edição. Fato que desagradou profundamente os portugueses, do que é exemplo a fala do prosador José Cardoso Pires, que não entendia como o prêmio, depois de ter sido dado a João Cabral de Melo Neto, acabou caindo nas mãos de Rachel de Queiroz: “A sua obra não avaliza a exigência que caracteriza o prêmio” (PIRES *apud* COURI, 1993, p. 7), desabafou.

Analisando os eventos da década 1990, notamos que foi ao final da vida que Rachel de Queiroz alcançou as principais recompensas financeiras por sua obra. Além do arremate dos direitos autorais feito pela Siciliano, em 1991, estimado em 150 mil dólares, e de ter recebido, pelo Prêmio Camões (1993), o montante de US\$ 70 mil, ou, convertendo para a inflada moeda nacional, Cr\$ 4,2 bilhões (!!!), ainda no ano seguinte, em 1994, recebe da Rede Globo a anunciada quantia de 50 mil dólares pelos direitos de adaptação de seu último romance. Quantias que sem dúvida lhe garantiriam segurança financeira para largar a pena de escritora que empunhava ininterruptamente desde os 17 anos. Mas não foi isso que aconteceu.

Até pouco antes de sua morte, Rachel mantém com regularidade sua presença em jornais brasileiros de ampla circulação, como **O Povo**, **Diário de Pernambuco**, **O Estado de S. Paulo** e o **Correio Braziliense**, periódico da capital federal no qual colaborou entre 1997 e 2003. Entre esses anos, todos os sábados, uma crônica sua era impressa no caderno “Opinião” do citado jornal de Brasília. A última, saída a 22 de março, tinha por título “A ‘inspiração’ não vem para todos”²³² e falava justamente da ilusão que alguns têm de que os escritores são pessoas

²³¹ COURI, Norma. “Prêmio Camões gera polêmica”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 jul. 1993, p. 7.

²³² QUEIROZ, Rachel de. “A ‘inspiração’ não vem para todos”. **Correio Braziliense**, Brasília, 22 mar. 2003, p. 5.

privilegiadas, nascidas com o dom da escrita, alvos de grandes inspirações que dão origem às suas obras. Desmistificando tal compreensão, a cronista afirmava que, com ela, as coisas não se davam dessa forma, sendo o seu processo de escrita “penoso e doloroso.” (QUEIROZ, 2003, p. 5.)

Decerto o público não se deu conta já naquele sábado, mas Rachel estava tentando avisar que, para uma senhora de 92 anos, talvez a hora de parar tivesse finalmente chegado. E chegou mesmo, pois, na semana seguinte, em lugar da tradicional crônica, o **Correio Braziliense** trazia a seguinte nota: “Rachel de Queiroz deixa o jornalismo”²³³. Alegando que o afastamento da atividade não se dava por questões de saúde, mas por um desejo de descanso e de férias, a escritora dá a seguinte justificativa ao público: “Sinto que é hora de parar. Quero aproveitar o tempo que ainda me resta; quem sabe para escrever um pouco de ficção, mas, principalmente, para ficar mais tempo na minha fazenda Não Me Deixes” (QUEIROZ *apud* CORREIO BRAZILIENSE, 2003, p. 27), pedaço de terra no sertão cearense que Rachel considerava seu verdadeiro lugar no mundo.

Antes, porém, de comentarmos os momentos finais da vida de Rachel, gostaríamos de citar a publicação de três obras entre 1998 e 2002: dois livros de memórias e uma derradeira coletânea de crônicas. O primeiro livro de memórias começa a ser escrito em 1995 e contará com a participação de Maria Luiza de Queiroz. **Tantos anos**, publicado em 1998, é o mais perto de uma biografia que a escritora deixou aos seus leitores. Na realização do trabalho, coube à irmã a redação de parte dos capítulos e também “a campanha, a verdadeira guerra” (QUEIROZ, 2010a, p. 9) para extrair da romancista os depoimentos e as lembranças que podem ser lidas naquelas memórias escritas a quatro mãos. Sem as investidas de Maria Luiza, dificilmente Rachel teria se lançado ao íntimo exercício da autobiografia, que, para ela, significa se mostrar por inteiro sem a proteção do elemento ficcional, preferindo incluir nas personagens os traços do “eu” e as situações da vida que não compartilharia abertamente em primeira pessoa.

O segundo livro, por seu turno, será publicado em 2000, ano em que a escritora teve seus 90 anos celebrados numa exposição realizada pela Academia Brasileira de Letras. Capa do “Caderno B” do **Jornal do Brasil** de 4 de maio daquele ano, Rachel afirmava em entrevista que ninguém esperasse um novo

²³³ CORREIO BRAZILIENSE. “Rachel de Queiroz deixa o jornalismo”. **Correio Braziliense**, Brasília, 29 mar. 2003, p. 27.

romance: o novo livro era de receitas. De fato, **O Não Me Deixes**: suas histórias e sua cozinha (2000) lembra certas iniciativas editoriais de Gilberto Freyre em torno da culinária nordestina, especialmente a que tinha o açúcar por ingrediente central. No seu livro, Rachel, além de ensinar os principais pratos executados por ela e pelas cozinheiras da fazenda, relaciona-os a lembranças afetivas e a pessoas importantes que fizeram a história do lugar. Quase um estudo sócio-antropológico da alimentação sertaneja, o livro fala da presença e da importância de grãos, como o feijão e o milho, de aves, como a galinha, o peru e o pato e de bebidas e de doces na mesa nordestina. A título de exemplo, escrevendo sobre a paçoca, ela explica que o alimento “acompanha o cearense desde os primeiros tempos do povoamento do sertão.” (QUEIROZ, 2010c, p. 62.)

Já **Falso mar, falso mundo** (2002), reunindo um total de 89 crônicas escritas entre 1993 e 2000, é o último livro do gênero publicado por Rachel de Queiroz. Com um bom número de artigos de viagem, a coletânea contempla textos escritos quando da passagem da cronista pela Alemanha, lançando mão das suas impressões sobre as cidades de Colônia, em que “o povo fala alemão cantante e fluido, talvez mais próximo dos idiomas meridionais que lhe são quase vizinhos” (QUEIROZ, 2002b, p. 18); Frankfurt, que “dá todos os sinais de que está se preparando, com apuro e precisão germânicos, para se tornar a réplica de uma cidade japonesa” (2002c, p. 24); e Berlim, em cujo inverno do lado ocidental descobriu “ – quem diria? – a caatinga nordestina em réplica, como gêmeos univitelinos.” (p. 23). Ainda na Europa, passa o *réveillon* em Paris, após o que viaja para Nova Iorque a 4 de janeiro de 1994. Escreve, igualmente, sobre a cidade coberta de neve, e segue seu passeio pelos Estados Unidos, instalando-se também em Boston, onde tinha uma cirurgia marcada: “Como já contei, vim aqui operar os olhos, aliás, só um olho, o direito, que, após memoráveis manipulações cirúrgicas, cortes, costuras, implantes etc., já se encontra em estado de convalescença e me permite voltar ao bem amado Brasil na semana que vem.” (2002d, p. 36.)

Ao nos mostrar uma Rachel de Queiroz horrorizada com a criação de uma praia artificial no Japão, medrosa com a guerrilha urbana no Rio de Janeiro e contrariada com o desinteresse dos jovens pela política, **Falso mar, falso mundo**, ao mesmo tempo em que deu sobrevida em livro aos últimos anos de incursão da escritora no jornalismo que sempre foi sua trincheira, entrega-nos uma cronista até o fim sensível às questões do momento e às transformações da sociedade, não

permitindo que os inevitáveis conflitos de geração redundem num sentimento de deslocamento: “Creio que a melhor qualidade da velhice é a compreensão, até mesmo a condescendência com o que nos pareça erro nos outros.” (QUEIROZ, 2002e, p. 286), ela escreve por ocasião do seu aniversário de 90 anos.

Faltando pouco para completar 93 anos, no entanto, no dia 5 de novembro de 2003, jornais do Brasil inteiro noticiavam o falecimento da escritora, dado na manhã do dia anterior (4). No **Correio Braziliense**, onde colaborou com suas crônicas nos últimos sete anos, a despedida encimou a capa do jornal e foi assunto nos cadernos “Brasil”, “Opinião”, “Cidades” e primeira página no “Cultura”. A informação era a de que Rachel foi encontrada morta às 6h, vítima de um infarto enquanto dormia²³⁴. Os obituários do **Jornal do Brasil** (RJ)²³⁵ e do **Jornal do Commercio** (RJ)²³⁶ deram destaque à notícia, acrescentando a informação de que o corpo da escritora seria velado no Salão Nobre da Academia Brasileira de Letras e enterrado no Cemitério São João Batista, junto ao túmulo de Oyama de Macedo, seu eterno amor. Acadêmicos, amigos, familiares e autoridades presentes se despediram do corpo da escritora, velado sobre uma rede, usada como forro em seu caixão, no que Rachel confirmava, mesmo depois da morte, as raízes sertanejas que nunca abandonou.

Despedindo-nos momentaneamente da escritora, devemos dar algumas palavras sobre a situação da crítica literária no quadro histórico dos últimos 25 anos do século XX, tomando por base, inclusive, os artigos que compõem o *corpus* da nossa pesquisa, a propósito dos romances **Dôra, Doralina** (1975) e **Memorial de Maria Moura** (1992). Sem dúvida, analisando a crítica literária de primeira onda dedicada a esses dois livros, notamos muitos dos sintomas de época levantados por Isabel Travancas (2001), Cláudia Nina (2007), João Cezar de Castro Rocha (2011) e Mauro Souza Ventura (2015) em seus estudos. Debruçando-se sobre a configuração da atividade crítica na imprensa do século passado, tais publicações chegaram a conclusões semelhantes. Vejamos melhor e tentemos relacioná-las ao nosso objeto.

²³⁴ CORREIO BRAZILIENSE. “Brasil de luto por Rachel”. **Correio Braziliense**, Brasília, 5 nov. 2003, p. 15.

²³⁵ JORNAL DO BRASIL. “A pioneira da Academia Brasileira de Letras”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 nov. 2003, p. 14.

²³⁶ JORNAL DO COMMERCIO. “Rachel de Queiroz, 92, escritora”. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 5 nov. 2003, p. 15.

No quarto capítulo desta tese, a partir de constatação feita por Sussekind (1993), comentamos os efeitos da profissionalização jornalística no final dos anos 1960 sobre a presença dos críticos-*scholars* na imprensa brasileira. Progressivamente, tanto o formato do rodapé (críticas longas, eloquentes, digressivas, interpretativas sob o ponto de vista do crítico) quanto a proposta acadêmica recém-colocada vão ser eliminadas das páginas dos suplementos literários e dos cadernos de cultura, predominando um afastamento entre a literatura e o jornalismo, fenômeno que Silviano Santiago (1993, p. 12) chama de “desliteraturização” da imprensa, perdendo a literatura o seu antigo lugar, prestígio e poder dentro dos jornais e revistas.

Ganhando seus próprios códigos, o texto jornalístico, por um lado, verá nos jargões acadêmicos uma forma de linguagem excessivamente hermética para o grande público; e, por outro, tornando-se o jornal um espaço mais informativo do que opinativo, um artigo como de Álvaro Lins, por exemplo, não teria espaço num meio dominado por não-especialistas que escrevem sobre o que lhes cai na mão. As palavras de ordem da grande imprensa, como as coloca Nina (2007, p. 27), são objetividade, concisão e clareza, proposta que sem dúvida colabora para cavar ainda mais fundo o abismo que separa a prática universitária de análise do texto literário das matérias assinadas por jornalistas sem nenhuma formação na área. “São dois mundos distantes, pois revelam formas diferentes de perceber as obras e de transmitir essa recepção aos leitores. (p. 29). Alguém de dentro das universidades, como Costa Lima, dá uma definição de crítica literária que, se bem a observamos, parece avaliar somente os acadêmicos como profissionais preparados para exercê-la:

A crítica supõe a tentativa de dar a compreender a novidade ou a mesmice de algo que chama texto literário. [...] Sua função primeira, raramente exercida, seria a de funcionar como intérprete; intérprete que expõe uma textura gasta – conte ela ou não com seu endosso – ou uma nova, qualquer que seja seu grau de entendimento. Obviamente, não é isso que nos mostra a maioria dos que resenham em suplementos e revistas ‘de cultura’. Por quê? Tanto porque são contribuições mal pagas, como porque se alega que o público não tem tempo para coisas complicadas. (LIMA, 2003, p. 42.)

Na ausência de um “híbrido conciliador”, como define Nelson de Oliveira (2005, p. 1 *apud* NINA, 2007, p. 30), ou seja, de alguém que reúna em sua escrita as melhores propostas do jornalismo e da academia, a crítica universitária continuará

distante do leitor médio, da mesma forma que os artigos impressos nos jornais não servirão de referência a dissertações e teses. Não cabe ao nosso estudo encontrar as saídas para o problema, mas podemos reconhecer um exemplo bem-sucedido no trabalho de Antonio Candido, sobretudo nos artigos reunidos em **Brigada ligeira** (1945), textos em que o crítico soube como poucos conciliar uma reflexão profunda sobre a obra literária e uma linguagem clara, didática, notando-se a cadeia demonstrativa em que se baseia o argumento crítico no próprio procedimento de análise²³⁷.

Ao contrário, a partir de meados dos anos 1970, observa-se cada vez mais o uso de resenhas breves, notas e notícias a propósito de lançamentos literários, ou, quando muito, reportagens e entrevistas com autores de maior apelo popular, o que significa o constante retorno aos grandes nomes. Em se tratando dos artigos de jornal que colecionamos sobre Rachel de Queiroz e sua obra nos anos de 1975 e 1992, nossa pesquisa poderia muito bem ilustrar esse quadro de desenvolvimento. Registrando que o abismo entre o jornal e o rodapé se deu também em razão das mudanças ocorridas na linguagem jornalística, cada vez mais adaptada à emergente cultura audiovisual, Rocha (2011, p. 335) nos dá uma explicação possível para entendermos o fato de entre o **Dôra, Doralina** e o **Memorial de Maria Moura** haver uma significativa queda no número de artigos de crítica literária (29 para o primeiro e 14 para o segundo), enquanto as matérias noticiosas, com entrevistas, trechos do romance e fotografias da escritora, muitas fotografias, tenham crescido consideravelmente.

Flora Sussekind (1993, p. 32), ao descrever a situação da recepção literária em fins da década de 1970, reconhece o que ela chama de “criticofobia generalizada”, o que desencadeou a ampliação do número de matérias jornalísticas sob a forma de simples *release* dos livros, reduzido que estava o espaço para a reflexão crítica propriamente dita nos jornais. Nem mesmo o crescimento editorial percebido nos anos 1980 vem mudar esse quadro. Se o fortalecimento do mercado e o surgimento de novas editoras estimulam o aumento do espaço ocupado pela literatura nas páginas da imprensa, tal cenário não implica o retorno de uma crítica

²³⁷ Outra iniciativa de Antonio Candido, entre os anos de 1956 e 1974, serviu de exemplo de uma muito produtiva relação entre universidade e imprensa. Falamos do “Suplemento literário” do jornal **O Estado de S. Paulo**, cuja direção ficou a cargo de Décio de Almeida Prado e contava entre seu time de colaboradores com nomes como Brito Broca, Leyla Perrone-Moisés, José Aderaldo Castelo, Walnice Nogueira Galvão e outros que confirmavam a positiva associação entre inteligência acadêmica e divulgação jornalística.

empenhada, predominando, pelo contrário “o espaço para a resenha, a notícia, para um tratamento sobretudo comercial do livro” (p. 32), tarefa condizente com o trabalho não especializado do crítico-jornalista. Afirmado mais uma vez: é exatamente essa a situação com que nos deparamos ao tratar da recepção jornalística do **Memorial de Maria Moura**.

O cinema e a televisão deslocaram a literatura do seu antigo centro de prestígio cultural. Obedecendo à dinâmica do jornalismo moderno, os poucos espaços dedicados ao livro nos jornais brasileiros, sejam os cadernos ou os suplementos literários, seguiam a tendência de estar sempre atualizados e em sintonia com as demandas da hora. Daí a condenação ao ostracismo do formato do rodapé, caracterizado por longos comentários interpretativos e digressões demonstrativas da erudição de quem o cultivava. Numa sociedade cada vez mais dominada pelas mídias audiovisuais, o texto impresso não mais acumulava o prestígio e a importância de principal transmissor dos valores culturais, e as longas análises literárias, por conseguinte, estavam rejeitadas “devido tanto à lógica da informação ‘objetiva’ quanto à busca do ‘furo’ a todo custo” (ROCHA, 2011, p. 354), num exemplo de valorização da notícia acima de tudo.

A partir do final da Segunda Guerra Mundial, com as transformações observadas no mundo inteiro, a literatura passou a contar com cada vez menos espaço na imprensa diária, perdendo os escritores o antigo protagonismo na assinatura de matérias. Os suplementos literários e os magros cadernos de cultura se tornaram um espaço privilegiado de expressão do livro, alcançando um público específico e segmentado e servindo de instrumento de divulgação de uma noção muito própria da literatura e do livro. De um modo geral, nas suas páginas, as obras são abordadas sob um viés menos acadêmico e mais jornalístico, cabendo ao fato literário a atenção de um texto escrito por jornalistas de estilo coloquial e despojado.

Isabel Travancas (2001, p. 36), ao estudar os suplementos brasileiros e franceses, escreve que todos eles estão submetidos às regras básicas do jornalismo geral, sendo a maioria das resenhas, artigos e reportagens assinada por profissionais da própria empresa. Não deixa de haver, é claro, um pequeno número de colaboradores externos, sem vínculos formais, no que estão incluídos professores, escritores, pesquisadores, acadêmicos etc. Definindo o que os suplementos têm em comum, Travancas faz o seguinte levantamento:

Há resenhas, reportagens, colunas fixas, seções de lançamentos, colunas de informes gerais, mas pouco que se possa denominar crítica literária, até porque o suplemento é redigido em grande parte por jornalistas e não por especialistas e teóricos da literatura. Quase todos, com exceção da **Folha de S. Paulo**, têm ao menos um colunista ou crítico fixo que escreve regularmente no jornal. Esses articulistas têm mais liberdade e não estão tão amarrados à questão dos livros novos, podendo comentar autores e eventos, mas sempre devem ter em mente o chamado 'gancho' jornalístico. Falar sobre um escritor em função de uma efeméride ou de um livro mais antigo que está sendo lançado em outro país. Esses colunistas, em geral pessoas de renome do mundo intelectual e ou jornalístico, vêm dar prestígio aos suplementos com sua presença. (TRAVANCAS, 2001, p. 46.)

Tendo, portanto, o crítico literário profissional perdido seu tradicional espaço nas páginas dos jornais, cabe ainda a um ou outro de maior sorte a presença regular numa seção de suplemento. Ao tomarmos como exemplo nosso *corpus* crítico, notamos que um desses sortudos foi Wilson Martins, colaborador do caderno "Ideias", do **Jornal do Brasil**, criado em 1986. Ali, vimos ele escrever, com certo atraso, um texto sobre o **Memorial de Maria Moura** em que se pôde notar o peso do seu amplo conhecimento acadêmico, perceptível tanto na linguagem quanto na verticalidade da análise. Uma exceção, é verdade, em meio a artigos de colaboradores externos, transcrição de discursos proferidos na ABL (lembremos a análise de Antonio Houaiss) e textos de jornalistas como Marilene Felinto e Walcyr Carrasco.

No mais, enquanto produtos jornalísticos, os suplementos e as seções de cultura respondem à lógica geral da imprensa, trazendo em suas páginas artigos e matérias produzidas sob o imperativo da notícia. Não sendo espaços lucrativos dentro dos jornais, a manutenção desses cadernos, para além do interesse de apoiar o livro e a literatura, se justificaria, segundo Travancas (2001, p. 150), pelo prestígio que trazem aos veículos, contribuindo positivamente na sua imagem frente à intelectualidade média. Um ganho simbólico, portanto.

Falávamos em seguir as regras da imprensa, e talvez resida nesse ponto o fato de Rachel de Queiroz lançar um novo livro ter sido muitas vezes alvo de matérias tanto em 1975 quanto em 1991. Tratando-se sem dúvida de um grande nome da literatura brasileira, alguém que é notícia por si só, independentemente da obra que publique, colaborava para uma maior atenção jornalística a existência de um público leitor fiel, que por anos a acompanhava exatamente ali, nos jornais. Ansiosos por um novo romance, saído sempre depois de longa espera, os leitores de Rachel podiam contar com notícias, reportagens, entrevistas e críticas no período

de lançamento dos livros, o que fazia dela uma espécie de escritora incontornável para a imprensa, merecendo sempre espaço nos maiores jornais brasileiros.

Vantagem que não caberia a um autor estreante, por exemplo, alguém que, se não tiver um livro realmente digno de nota, dificilmente aparecerá nas páginas de um suplemento. Sendo pequeno o espaço reservado à crítica literária, por que um jornal o preencheria com um texto negativo sobre um escritor que ninguém conhece? Pergunta que nos leva a uma outra, tendo por base o corpus de nossa pesquisa: Por que, então, o caderno “Livros” da **Folha de S. Paulo** e a revista **Veja** dedicaram suas páginas a um artigo desfavorável ao **Memorial de Maria Moura**, como podemos observar na análise feita? Se, para Marilene Felinto, o lançamento não passava de um romance de jornalista, e, para Walcyr Carrasco, tratava-se de obra que somente agradaria leitores descompromissados, qual a razão para dois grandes veículos como esses desperdiçarem seus espaços com um livro ruim? A resposta está justamente na afirmação que fizemos anteriormente: Rachel era sempre notícia, merecendo sua obra a atenção da imprensa, ainda que expressa em leituras de julgamento discutível.

No caso específico de Walcyr Carrasco na **Veja**, comentamos o quanto o seu veredito impactou negativamente a percepção de Rachel de Queiroz a respeito de sua própria obra. Não que ela cultivasse grandes expectativas ou levasse em alta conta a sua produção literária, como os seus reiterados comentários pessimistas podem provar. Mas, talvez, tenha colaborado para a “depressão” da escritora certo temor de que se estabelecesse uma visão negativa em torno do livro, isso porque uma resenha na **Veja** “significava muito mais em termos de venda do que a capa de qualquer um dos cadernos culturais do Rio de Janeiro ou de São Paulo.” (TRAVANCAS, 2001, p. 142). Os impactos comerciais de uma crítica como a de Walcyr Carrasco poderiam ser irreversíveis, portanto; além, é claro, do estigma que uma leitura negativa amplamente divulgada poderia trazer.

Encerrando essa questão, podemos dizer que estaria nas mãos dos jornalistas, críticos e editores responsáveis pelos cadernos e suplementos literários um certo poder legitimador sobre a literatura, escolhendo aquilo que pode ser transformado em notícia ou ser objeto de crítica literária na mídia. Não temos dúvida de que também a vontade desses agentes recebe influências oriundas das esferas culturais, mercadológicas, midiáticas, políticas, etc., no que se estabelece um quadro de interdependência entre a imprensa e o mercado de bens simbólicos.

Analisando o quanto um produto cultural como a literatura, inserido no campo da imprensa, é condicionado por critérios de noticiabilidade que regem o trabalho jornalístico, Mauro Souza Ventura escreve que

o jornalismo cultural, mas não apenas este, cumpre uma função de legitimação ao transformar estes ou aqueles fatos culturais em notícia, delimitando aquilo que merece ser transmitido, difundido, criticado e, por isso mesmo, conservado, daqueles fatos que não o merecem. (VENTURA, 2015, p. 445.)

Ora, diante de tão numeroso *corpus* crítico e jornalístico num sentido mais amplo, no que incluímos notas, notícias, reportagens e entrevistas, fica claro o quanto a posição de Rachel de Queiroz dentro do cânone garantiu uma cobertura jornalística sempre privilegiada da sua obra. Nada que fizesse dela uma autora acima de qualquer exame ou julgamento, como pudemos observar, mas sem dúvida respeitada o suficiente para que seus romances, mesmo desagradando certos analistas, fossem objetos recorrentes de apreciação crítica. Inclusive, o desagrado da parte de alguns críticos poderia ser explicado, sem querer forçar demais a barra, tomando-se por base uma observação trazida por Travancas (2001, p. 47-48) em seu estudo sobre os suplementos literários de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Como a análise da fortuna crítica realizada nos capítulos anteriores pôde mostrar, tanto o **Dôra, Doralina** quanto o **Memorial de Maria Moura** foram alvos de grandes elogios por parte dos críticos, que souberam observar a permanência das antigas qualidades da romancista e também as novidades que cada romance trouxe ao seu projeto literário. No entanto, de forma semelhante, os dois receberam, cada um, duas avaliações pouco animadas, contendo passagens que reprovavam determinados aspectos presentes (ou não) nos livros. Em se tratando do romance lançado em 1975, as críticas contendo comentários negativos saíram no **Jornal do Brasil** (RJ), assinada por Hélio Pólvora, e na revista **Veja** (SP), assinada por Bruna Becherucci; já o lançamento de 1992, por sua vez, verá algumas reprovações a seu respeito serem publicadas na **Folha de S. Paulo** (SP), por Marilene Felinto, e na **Veja** (SP), por Walcyr Carrasco.

De volta a Travancas (2011, p. 47-48), a estudiosa nos lembra de uma certa rivalidade entre as duas principais cidades do Brasil, manifestada em vários aspectos, especialmente o cultural. Assim, o jornalismo praticado em São Paulo e no Rio de Janeiro é definido por questões de identidade e de elo territorial, o que pode

implicar em minimização do espaço dado à expressão artística de outra cidade. Conquanto tenha sido publicado por uma editora paulista, a Siciliano, o que lhe garantiria maior penetração na imprensa local, o fato é que o **Memorial de Maria Moura** é obra de uma escritora estritamente ligada à intelectualidade carioca, tendo feito do Rio de Janeiro a sua casa desde 1939 e ali construindo sua carreira literária e jornalística. Não queremos, categoricamente, afirmar que as críticas negativas têm origem numa questão de pertencimento geográfico, mas é no mínimo digno de nota a ocorrência de três das quatro avaliações mencionadas virem de São Paulo, sem dúvida representando a **Veja** (SP) e o seu time de colaboradores paulistas o veículo menos animado com a literatura de Rachel.

Por último, para além da recepção crítica que verticalizamos em nossa análise, buscamos observar a resposta do público no nível da esfera coletiva a partir dos indicativos de venda dos dois romances. Para tanto, a recorrência às listas de mais vendidos foi essencial, embora, a partir delas, não tenhamos como ir muito além do acesso ao interesse mercadológico sobre a obra, o que não deixa de simbolizar um bom acolhimento por parte dos leitores. Se, retomando Jauss (1994, p. 31) e a sua proposta de Estética da Recepção, a maneira pela qual uma obra literária, no momento histórico de sua aparição, atende, supera, decepciona ou contraria as expectativas de seu público inicial oferece claramente um critério para a determinação de seu valor estético, está fora de dúvida que a fortuna crítica de primeira onda do **Dôra, Doralina** e do **Memorial de Maria Moura**, principalmente, e o interesse de compra do público, a corroborar, serviram de parâmetro de reconhecimento do mérito literário dos romances de Rachel de Queiroz e de atualização da sua posição no cenário nacional.

Outro interesse do nosso estudo, o ajuizamento a respeito da legenda de regionalista aplicada à literatura de Rachel de Queiroz, ao que dedicamos um capítulo inteiro sobre a manifestação do regionalismo na ficção brasileira e sempre retornamos ao analisar os romances **Dôra, Doralina** e **Memorial de Maria Moura**, merece igualmente algumas considerações finais. Em primeiro lugar, parece-nos útil um sobrevoo, devidamente acompanhados por Candido (1978; 2011d; 2011e), sobre as produções literárias da segunda metade do século XX, recorte histórico em que se situam as obras de nosso especial interesse. Além disso, também uma

discussão sobre a oposição regionalismo x universalismo, amparada em Eduardo F. Coutinho (2013), terá espaço nessas derradeiras linhas.

Foi, como já registramos, a partir dos anos 1930 que assistimos a um florescer de obras de tendência regionalista, precursoras do que Candido chama de “consciência de subdesenvolvimento” (2011d, p. 193) e significativas do ponto de vista da representação da natureza e do homem sob um viés crítico, dominando certo tom de denúncia dos problemas sociais e ambientais que assolavam parte da população brasileira. Há, nessa década, uma nítida evolução do escritor, decorrente do contato com as ideologias do momento, do renovado interesse em desmistificar a realidade brasileira e do empenho em dar tratamento literário aos problemas e às condições precárias de vida dos grupos desprotegidos. Tal perspectiva crítica, comprometida com a realidade nacional e com uma apresentação séria do homem rural, colocou o trabalho de muitos desses escritores em paralelo ao que realizaram antropólogos e sociólogos no campo das humanidades.

Diante desse quadro dos anos 1930, o próprio rótulo de “literatura regionalista” não deve ser encarado como mantenedor das anteriores propostas levadas a cabo por escritores do século XIX e início do XX, quando predominavam certo tom ameno nas histórias e uma constante curiosidade em torno do homem rústico e do pitoresco da natureza que o envolvia. Adquirindo o romance “uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos” (CANDIDO, 2011d, p. 172), falar em ficção regionalista no Romance de 30 nada tem a ver com a continuidade de um modelo alienante de literatura. Antes, cabe a parte do trabalho de um Jorge Amado, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e da própria Rachel de Queiroz o desenvolvimento de um regionalismo problematizador, indicativo da consciência do subdesenvolvimento manifestada mais claramente somente a partir dos anos 1950.

Na literatura, essa progressiva tomada de consciência dá origem a um *boom* romanesco marcado pelo refinamento técnico, que se nota sobretudo no exemplo de Graciliano Ramos, pela transformação das regiões e pelo tratamento sério dado aos tipos humanos, levando ao desprestígio dos traços pitorescos e à conquista da universalidade. Anos mais tarde, o auge desse processo resultará num “super-regionalismo” – como o batiza Candido (2011d, p. 195) –, tributário da obra revolucionária de Guimarães Rosa, “solidamente plantada no que se poderia chamar a universalidade da região.” (p. 195). Antes, porém, de chegarmos ao grande

escritor mineiro, igualmente notável em matéria de renovação linguística, somente gostaríamos de lembrar que já os escritores de 1930 foram responsáveis por uma transformação em termos de estilo, imprimindo certa naturalidade à linguagem literária que só se tornou possível graças às conquistas formais logradas pelos modernistas de 1922.

Tendo publicado, em 1946, o livro de contos **Sagarana**, que mais se diferencia em termos de inovação de linguagem do que propriamente na maneira de abordar o regional, Guimarães Rosa dá prosseguimento ao seu projeto literário, num cuidadoso trabalho de laboratório, e, dez anos depois, em 1956, vem a público com o conjunto de novelas **Corpo de Baile** e o romance **Grande sertão: veredas**. Ponto alto da produção ficcional de Rosa, **GSV** excede o que até então se entendia por ficção regionalista, de tal forma que a qualquer outro escritor que insistisse num regionalismo aos moldes do que fizeram os romancistas de 30 caberia o veredito de ultrapassado. Num país como o Brasil, cuja posição reduzida no cenário mundial e a conservação do mundo rústico do sertão fazem do regionalismo um caminho inevitável e necessário, houve quem transfigurasse tal tendência, alcançando o que há de mais universal a partir da exploração dos elementos locais.

Para Antonio Candido (1978b, p. 122), o trabalho inventivo de Guimarães Rosa é o principal responsável por transformar em significado universal o que há de matriz regional na obra. Nas suas pesquisas de cunho documental, na observação que fez da vida sertaneja, na paixão pelas coisas e pelos nomes das coisas e no interesse de entrar na psicologia do homem rústico, coragem essa que Rachel de Queiroz também demonstrou ter em **João Miguel**, o escritor mineiro reuniu todo o conteúdo local de onde exprimiria “os grandes lugares comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte, – para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo.” (p. 122.)

Comparando nossos dois maiores escritores, é ainda Antonio Candido quem escreve:

Machado de Assis tinha mostrado que num país novo e inculto era possível fazer literatura de grande significado, válida para qualquer lugar, deixando de lado a tentação do exotismo (quase irresistível no seu tempo). Guimarães Rosa cumpriu uma etapa mais arrojada: tentar o mesmo resultado sem contornar o perigo, mas aceitando-o, entrando de armas e bagagens pelo pitoresco regional mais completo e meticuloso, e assim

conseguindo anulá-lo como particularidade, para transformá-lo em valor de todos. O mundo rústico do sertão ainda existe no Brasil, e ignorá-lo é um artifício. Por isso ele se impõe à consciência do artista, como à do político e do revolucionário. Rosa aceitou o desafio e fez dele matéria, não de regionalismo, mas de ficção pluridimensional, acima do seu ponto de partida contingente. (CANDIDO, 2011e, p. 250-251.)

Por toda essa contribuição, do que é símbolo máximo a publicação de **Grande sertão: veredas**, livro que sem dúvida sintetiza e, ao mesmo tempo, aprofunda tudo o que Rosa vinha construindo em matéria de literatura, o impacto desse autor no cenário literário brasileiro foi definitivo não só pela reconfiguração do conceito de regionalismo, mas também pela revolução operada na linguagem e na noção de romance enquanto gênero, que, depois do **GSV**, “passa a ter uma estrutura livre das amarras anteriores, não se atendo mais necessariamente a uma coerência lógica e cronológica.” (COUTINHO, 2013, p. 41). Em termos formais, o fluxo contínuo em que se derrama a prosa e a inexistência de capítulos servem de prelúdio aos experimentos que serão a tônica da ficção dos anos 1960 e 1970, renovadora sob o ponto de vista da técnica e da própria concepção de narrativa.

Segundo Candido, nesse período, os gêneros literários vão perder sua tradicional feição, ao incorporar procedimentos e linguagens até então alheios ao seu universo, do que resulta textos indefiníveis: “romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas[...]; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro” (2011e, p. 253), além de textos feitos a partir da junção de recortes, documentos, páginas de memórias e reflexões variadas. Não por outra razão, ao analisarmos a recepção crítica de **Dôra, Doralina** (1975), vimos o quanto uma ala que podemos qualificar de conservadora se mostrou animada com o retorno da romancista, fiel à sua proposta literária que sempre teve o romance tradicional por modelo.

Reconhecendo Clarice Lispector como ponto de origem das tendências desestruturantes, ao praticar a dissolução do enredo em descrições e no gosto pelo monólogo, Antonio Candido (2011e, p. 254) vê na autora de **Água viva** uma desconhecida precursora do **Nouveau Roman** no Brasil, tendência de origem francesa que fez parte de nossa discussão a certa altura da análise. No mais, representaria o conto o que de melhor se produziu em matéria de literatura no recorte dos anos 1970, tendo a narrativa curta alcançado uma profunda penetração

no real, tornada possível graças às renovações técnicas processadas pelos artistas. Nomes como João Antônio e Rubem Fonseca, representantes de um realismo brutal e violento tanto no assunto quanto na linguagem que lhe dá forma; e José J. Veiga, Murilo Rubião e Moacyr Scliar, em que a presença de elementos mágicos e fantásticos representa a injeção do insólito na ficção hispano-americana.

Em tempo, perguntamo-nos se estariam no empenho de transformar a natureza do discurso ficcional e no ânimo de experimentar e renovar a todo custo a razão do enfraquecimento da ambição criadora de muitos dos escritores dos anos 1970? Antonio Candido (2011e, p. 258) acredita que sim, e, para justificar, compara os grandes projetos dos ficcionistas dos anos 1930, realizadores de ciclos e de séries literárias compostos por vários volumes, ao ímpeto narrativo atomizado da nova geração, cujo formato preferido é o conto, a crônica, o *sketch*, “que permitem a tensão difícil da violência, do insólito ou da visão fulgurante.” (p. 258). Nesse vale-tudo da ficção, em que os parâmetros de julgamento crítico se perdem, o que se busca é impactar e chocar o leitor e, se possível, estimular o olhar do analista. Considerando que os livros mais interessantes da narrativa brasileira de então eram justamente os de escrita tradicional, que não se deixaram levar pela mistura de recursos e pelas provocações estilísticas e estruturais, Antonio Candido encerra a sua apreciação da “nova narrativa” com uma reflexão que nos diz grande respeito:

Portanto, na literatura brasileira atual há uma circunstância que faz refletir: a ficção procurou de tantos modos sair das suas normas, assimilar outros recursos, fazer pactos com outras artes e meios, que nós acabamos considerando como obras ficcionalmente mais bem realizadas e satisfatórias algumas que foram elaboradas sem preocupação de inovar, sem vinco de escola, sem compromisso com a moda; inclusive uma que não é ficcional. Seria um acaso? Ou seria um aviso? Eu não saberia nem ousaria dizer. Apenas verifico uma coisa que é pelo menos intrigante e estimula a investigação crítica. (CANDIDO, 2011e, p. 260.)

Ora, pelo que pudemos analisar tomando por base a fortuna crítica de **Dôra Doralina**, a fala de Antonio Candido condiz com as queixas levantadas por alguns críticos no ano de 1975, que denunciaram certo declínio qualitativo da nossa ficção, sobretudo do romance, proveniente do uso de malabarismos formais e de inovações técnicas indigestas também ao público. Nesse sentido, arriscando-nos a ir um pouco além, por mais que Candido não cite o romance de Rachel de Queiroz como exemplo, acreditamos que as camadas discursivas que se acumularam sobre o título, por nós alcançadas graças ao trabalho com a recepção crítica de primeira

onda, nos permitem colocá-lo nesse seletíssimo rol de obras ficcionalmente bem realizadas e satisfatórias, elaboradas sem preocupação de inovar e sem compromissos com as tendências do momento.

Por último, uma dada dicotomia, quando não se fez presente, ao menos se fez sentir sempre que tratamos da questão do regionalismo em nosso estudo. Falamos da tensão entre o regional e o universal na literatura, par antonímico que representa uma das variadas tendências opostas que caracterizou a narrativa latino-americana durante todo o seu desenvolvimento histórico, como percebe o especialista em literatura comparada Eduardo F. Coutinho (2013, p. 52).

Em linhas gerais, não é preciso muito para perceber que a oposição entre regionalismo e universalismo, na verdade, fundamenta-se num dos aspectos que configura o centro da ficção: a natureza, no primeiro caso; o homem, no segundo. Ainda, também há quem tome por parâmetro de classificação a ambiência narrativa (rural x urbano), ou seja, o romance regionalista seria profundamente marcado por uma preocupação com a descrição da vegetação, dos costumes e dos tipos humanos de localidades geográficas distantes dos grandes centros e, por isso, exóticas ao olhar curioso do leitor urbano; enquanto o romance universal, cuja história teria por cenário cidades de hábitos cosmopolitas, se interessaria pelos problemas psicológicos e existenciais do homem, no que alcançaria maior amplitude. No fundo, subjaz a essa distinção uma mudança de ênfase no elemento humano: relegado a segundo plano na literatura regionalista, devido ao seu vertical interesse pela paisagem; ou colocado no centro da narrativa graças ao enfoque dado aos seus conflitos, muitas vezes não ultrapassado a ambiência urbana a condição de mero pano de fundo.

Bem, se essas oposições podem ser empregadas, sem grandes restrições, a certa literatura citadina ou regional que se produziu no Brasil ao longo do Romantismo e até depois dele, como vimos no capítulo dedicado ao desenvolvimento do regionalismo na nossa ficção, o mesmo não podemos dizer a propósito do que fizeram os escritores do chamado Romance de 30, no que se inclui o nome de Rachel de Queiroz e de tantos outros. Como observa Coutinho (2013, p. 53), o tratamento dado aos elementos que definem cada uma dessas linhas de ficção sofreu consideráveis modificações no âmbito do romance, de tal modo que, lendo a produção daqueles escritores, notamos positivas mudanças no enfoque dado tanto à natureza quanto ao homem. É como se a oposição entre regionalista e

universalista, não chegaremos a dizer que se neutraliza, mas ao menos deixa de existir nos termos anteriores.

Mesmo romances que têm seus motivos e temas oriundos de demandas e problemas locais, ou seja, extraem de uma dada região a matéria-prima e a razão de ser da própria obra, do que são exemplos **O quinze**, **Vidas secas** e **Menino de engenho**, para não alongarmos muito a lista de títulos regionalistas, dão um tratamento aos seus personagens que os coloca numa rede intrincada de relações humanas. Aqui, o homem é o elemento central da história, não ocupando a paisagem qualquer posição superior a ele, inclusive de interesse narrativo. Segundo Coutinho, “a terra não é mais tratada enquanto entidade autônoma, mas incorporada pelo homem, ou seja, é apresentada a partir da perspectiva daqueles que constituem seus habitantes.” (2013, p. 54-55).

A propósito, não é por alcançarem certa universalidade em suas obras, do que mais tarde será exemplo máximo a produção de Guimarães Rosa, que esses escritores deixam de ser regionalistas; com o cuidado de não generalizar, pois há casos em que o regionalismo se observa em momentos pontuais da trajetória literária de um autor, como vimos acontecer com Rachel de Queiroz, para sempre vítima de **O quinze**. Assim, é melhor falar de obras e não de autores regionalistas²³⁸. Nelas, a mudança no foco, ao eleger o homem por objeto central da obra, não significou o abandono da dimensão regional, que continua viva tanto nos assuntos quanto na própria linguagem dos romances. E a esse respeito, não esqueçamos o que Antonio Candido (2011d) disse sobre manutenção do regionalismo como procedente da nossa consciência de subdesenvolvimento.

Passando a ser tratado em sua complexidade, o homem nem por isso estaria desligado do meio natural, social e cultural em que se insere, até porque, vale a pena dizermos novamente, os problemas que o veremos enfrentar têm sua origem na paisagem, na economia ou nas estruturas sociais específicas de uma dada localidade. Coutinho (2013, p. 64) nos alerta que, conquanto se possa achar a região incorporada ao próprio homem, no que expressaria sua coletividade, não são poucos os exemplos em que ele se impõe por sua ação individual, comandando-o a

²³⁸ Em matéria de rótulos, como muito bem registra o professor Alcmeno Bastos (2007, p. 83), a constante adjetivação do gênero seria consequência da sua vulnerabilidade e abertura às outras formas discursivas. Por essa razão, poucos são os casos de romances que são apenas *romance*, ou seja, não vêm acompanhados dos qualificativos adicionais mais comuns: urbano, psicológico, de costumes, regionalista, de tese, de aventura, de formação etc.

vontade própria nos momentos em que se defronta com obstáculos decorrentes de sua vivência no mundo. Essa autonomia do indivíduo deixa de colocá-lo como uma resposta ao determinismo que deu o tom de parte da literatura regionalista hoje superada e condenada pela crítica.

Dito isso, voltamos a Rachel de Queiroz para lembrar certas inadequações sofridas por sua obra no curso de sua recepção crítica e também nos verbetes a que lhe dedicam algumas histórias literárias. Como pudemos mostrar nos dois primeiros capítulos desta tese, somente o romance de estreia se acomoda ao conceito de obra regionalista que usamos em nosso estudo, desenvolvido por George Stewart e retomado por Afrânio Coutinho, segundo o qual, para ser regional, “uma obra de arte não somente tem que ser localizada numa região, senão também deve retirar sua substância real desse local.” (COUTINHO, 2004, p. 235). No que diz respeito aos demais títulos publicados nos anos 1930, não se observa neles essa estreita relação entre o elemento local e as questões que desenvolvem.

Posição que se mantém em **Dôra, Doralina**, romance que foi avaliado como obra regionalista por alguns críticos, ao que apresentamos leitura diversa em nosso trabalho de análise. Aqui, devemos lembrar que nem sempre a aplicação do rótulo em questão significou uma desaprovação do livro, por mais que o parâmetro da literatura regionalista tenha sido elevado a um patamar difícil de ser alcançado após a contribuição dada por Guimarães Rosa. Expliquemos melhor: ao considerar o romance de 1975 uma continuidade da literatura regionalista, a crítica literária não se referia ao “super-regionalismo” cujo principal modelo é o **GSV**, mas àquele da década de 1930, que Rachel de Queiroz ajudou a fundar com o seu debute na literatura. Assim, mesmo vendo no **Dôra, Doralina** a manutenção de um regionalismo que não existe nele, a crítica literária foi um tanto tolerante ao não esperar da autora algo no nível do que realizara o seu colega mineiro.

No caso do **Memorial de Maria Moura**, a sua dimensão regionalista foi, de forma mais enfática do que vimos acontecer com **Dôra, Doralina**, o motivo de graves censuras por parte da crítica literária, sobretudo as que se pode ler no artigo assinado por Walcyr Carrasco. Talvez a diferença de gerações tenha pesado, dando origem à indisposição que se percebe em relação à literatura de uma personalidade que atravessou o século XX e, aos 82 anos, insistia em se manter fiel a um projeto literário coerente e notável desde as primeiras publicações. Em 1992, dar ao público um romance como aquele era um ato anacrônico para o crítico da **Veja**, que

demonstrou não ter conhecimento do verdadeiro regionalismo levado a cabo por Rachel e seus amigos nos anos 1930. Por outro lado, a maior parte da crítica literária de primeira onda leu o **Memorial** como um encerramento à altura de toda a sua carreira de romancista, mostrando-se uma escritora ativa o suficiente para colocar no papel o seu romance mais ambicioso em termos de extensão, experimentação narrativa e reconstituição histórica e linguística.

Há muito tempo, no ano de 1958, quando ainda colaboradora da revista **O Cruzeiro**, Rachel de Queiroz publicou uma crônica intitulada “As perguntas indiscretas”²³⁹. No espaço que lhe era então reservado na última página do semanário, a escritora, sem esconder certo aborrecimento, explicava que mais uma vez lhe caíra nas mãos um daqueles questionários destinados a personalidades, cujo principal propósito é saciar a curiosidade do público a respeito do que pensam, do que gostam e até da intimidade de quem desfruta certa fama. Sem dar o nome do autor do inquérito, a já consagrada romancista parte para as respostas, fazendo do seu artigo uma espécie de entrevista. Perguntada, já de início, se acreditava que seu nome permaneceria na literatura brasileira, Rachel dá a seguinte resposta:

Sim, como não? Daqui a uns tempos, haverá na história da nossa literatura um parágrafo mais ou menos assim: “Pelas décadas de 30 e 40 floresceu o chamado romance nordestino, no qual se distinguiram José Lins do Rego, José Américo de Almeida, Graciliano Ramos, Jorge Amado e etc.” Eu estarei no etc. (QUEIROZ, 1958a, p. 114.)

Bem, tomando em consideração o retrato intelectual da escritora que tivemos a oportunidade de apresentar ao longo destas páginas, não surpreende que a sua resposta, por mais bem-humorada que se mostre, baseie-se numa percepção excessivamente cética e modesta da contribuição que deu às letras brasileiras. O que não deixa de apresentar um lado positivo a quem se lança ao estudo da sua obra, uma vez que é sempre melhor a um pesquisador ter por objeto uma literatura em torno da qual não há grandes “pressões”, quer vindas do seu autor, quer de uma fortuna crítica acadêmica onerosa o suficiente para intimidá-lo.

²³⁹ QUEIROZ, Rachel de. “As perguntas indiscretas”. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 1º. mar. 1958, p. 114.

Mas falamos isso sem muita confiança, porque a verdade é que faz falta ao analista um maior número de estudos sobre a produção de Rachel de Queiroz e também um trabalho biográfico de fôlego, capaz de reconstituir a vida dessa mulher que em suas falas amenas parecia não desconfiar da escritora que foi e da influência política e literária que exerceu ao longo do século XX. Conquanto cientes dessas lacunas, lançamo-nos em uma pesquisa que, recorrendo o tempo todo aos jornais e revistas da época, buscou trazer alguma contribuição ao estudo de uma literatura e de sua recepção crítica em muitos sentidos ricos.

Sem precisar lidar com a vigilância de uma artista que afirmasse ter convicção da grandiosidade de sua obra, foi com a imagem de uma autora desafetada que lemos os seus romances, no que recorrentemente nos deparamos com uma grata certeza: a de que Rachel de Queiroz significou uma escritora grande demais para ficar nos “*et ceteras*” da História.

REFERÊNCIAS

OBRAS E ENTREVISTAS DE RACHEL DE QUEIROZ

QUEIROZ, Rachel de. **O quinze**. Fortaleza: Estabelecimento Gráfico Urânia, 1930.

_____. **O quinze**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1931.

_____. **João Miguel**. Rio de Janeiro: Schmidt, 1932.

_____. **Caminho de pedras**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1937.

_____. **As três Marias**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1939.

_____. **O quinze**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1942.

_____. "Crônica n. 1". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 6, p. 90, 1.º dez. 1945.

_____. **Três romances**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1948.

_____. "O melhor é viajar". **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 18 fev. 1951.

_____. "As perguntas indiscretas". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 1º. mar. 1958, p. 114.

_____. **100 crônicas escolhidas**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1958.

_____. **A beata Maria do Egito**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1958.

_____. **Caçador de tatu**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1967.

_____. "Raquel de Queirós sob palavra". Entrevista concedida a Paulo César de Araújo. **Revista do Livro**, Rio de Janeiro, p. 68-71, 3º. tri. 1970.

_____. "Rachel de Queiroz, 35 anos depois: - Meu *Dôra*, *Doralina* é apenas uma história de amor". Entrevista concedida a José Agrarro. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 24 out. 1974.

_____. **Dôra, Doralina**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1975.

_____. “Depoimento da autora”. Entrevista concedida a Haroldo Bruno. In: BRUNO, Haroldo. **Rachel de Queiroz**. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1977.

_____. **O galo de ouro**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1985.

_____. **Mapinguari**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. **Entrevista ao Programa Roda Vida**. TV Cultura. 1.º Jul. 1991.

_____. **Memorial de Maria Moura**. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. **As terras ásperas**. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. “Rachel foge de Maria Moura”. Entrevista concedida a Bruno Casotti, **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 jun. 1994.

_____. “É preciso romance”. Entrevista concedida a Gérson Camarotti. **Veja**, São Paulo, p. 9-11, 2 out. 1996.

_____. “As três Rachéis”. Entrevista concedida aos Cadernos de Literatura Brasileira. In: Instituto Moreira Salles. **Cadernos de Literatura Brasileira: Rachel de Queiroz**. São Paulo, v. 4, set. 1997, p. 21-39.

_____. “Presença de Rachel”. Entrevista concedida a Hermes Rodrigues Nery. In: NERY, Hermes Rodrigues. **Presença de Rachel: Conversas informais com a escrita**. Ribeirão Preto: FUNPEC-EDITORA, 2002a.

_____. “Primeiro mundo começa no Reno”. In: QUEIROZ, Rachel de. **Falso mar, falso mundo**. São Paulo: ARX, 2002b.

_____. “A caatinga gelada, réplica da nordestina”. In: QUEIROZ, Rachel de. **Falso mar, falso mundo**. São Paulo: ARX, 2002c.

_____. “Boston, coberta de neve, está linda e gentil”. In: QUEIROZ, Rachel de. **Falso mar, falso mundo**. São Paulo: ARX, 2002d.

_____. “Os noventa”. In: QUEIROZ, Rachel de. **Falso mar, falso mundo**. São Paulo: ARX, 2002e.

_____. “Prefácio de Rachel de Queiroz em comemoração ao centenário da publicação de *O morro dos ventos uivantes*”. In: BRONTË, Emily. **O morro dos ventos uivantes**. Tradução de Rachel de Queiroz. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. **Mandacaru**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

_____.; SALEK, Maria Luiza de Queiroz. **Tantos anos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010a.

_____. **O Não Me Deixes**: suas histórias e sua cozinha. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010b.

_____. “Como foi escrito *O quinze*”. In: BEZERRA, J. A; SCHWAMBORN, I; SOARES, M. E (Org.). **Um novo olhar sobre O quinze de Rachel de Queiroz**. Fortaleza: Edições UFC, 2014.

BIBLIOGRAFIA GERAL

A CIGARRA. **A Cigarra**, São Paulo, p. 36-37, 8 ago. 1958.

A MANHÃ. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 23 jun. 1944.

A NOTÍCIA. **A Notícia**, Campos dos Goytacazes, 27 out. 1974. Nota.

ACIOLI, Socorro. **Rachel de Queiroz**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2007.

AGUIAR, Josélia. **Jorge Amado**: uma biografia. São Paulo: Todavia, 2018.

ALENCAR, Heron de. José de Alencar e a ficção romântica. In: COUTINHO, Afrânio; Coutinho, Eduardo Faria de. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF-Universidade Federal Fluminense, v. 3, 1986, p. 231-321.

ALENCAR, José de. **O sertanejo**. Rio de Janeiro, B. L. Garnier, 1875.

_____. **Lucíola**. São Paulo: FTD, 2011.

_____. “Pós-escrito (à 2ª. edição)”. In: ALENCAR, José de. **Iracema**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

ALMEIDA, José Américo de. **A bagaceira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. **A tradição regionalista no romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

AMADO, Jorge. “P. S.”. **Boletim de Ariel**, Rio de Janeiro, ano 2, n. 11, ago. 1933.

_____. **Capitães da Areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Cacau**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ANDRADE, Almir de. “*Caminho de pedras*”. **Boletim de Ariel**, Rio de Janeiro, jun. 1937.

ANDRADE, Mário de. “Raquel de Queiroz”. **Diário Nacional**, São Paulo, 14 set. 1930.

_____. “*As três Marias*”. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 17 set. 1939.

_____. “1º. Prefácio”. In: Andrade, Mário de. **Macunaíma**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

_____. “*As três Marias*”. In: Andrade, Mário de. **O empalhador de passarinho**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012a.

_____. “*Riacho Doce*”. In: Andrade, Mário de. **O empalhador de passarinho**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012b.

_____. “*Cangerão*”. In: Andrade, Mário de. **O empalhador de passarinho**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012c.

_____. “*A estrela sobe*”. In: Andrade, Mário de. **O empalhador de passarinho**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012d.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. “Dois grandes estilos”. In: ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. **Araripe Júnior: teoria, crítica e história literária**. Alfredo Bosi (org.). Rio de Janeiro: Livros técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978a.

_____. “Sílvio Romero polemista”. In: ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. **Araripe Júnior: teoria, crítica e história literária**. Alfredo Bosi (org.). Rio de Janeiro: Livros técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978b.

ARÊAS, Vilma. “Rachel: o ouro e a prata da casa”. In: **Cadernos de literatura brasileira: Rachel de Queiroz**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, n. 4, set. 1997.

ASA BRANCA: Associação dos Proprietários de RPPN do Ceará. **Plano de Manejo do RPPN Não Me Deixes**. Quixadá: 2012.

ASSIS, Machado de. “O ideal do crítico”. In: ASSIS, Machado de. **O ideal do crítico**. Miguel Sanches Neto (org.). Rio de Janeiro: José Olympio, 2008a.

_____. “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”. In: ASSIS, Machado de. **O ideal do crítico**. Miguel Sanches Neto (org.). Rio de Janeiro: José Olympio, 2008b.

_____. “A nova geração”. Ed. e notas por Gracinéa I. Oliveira e José Américo Miranda. **Machadiana Eletrônica**, Vitória, v. 2, n. 4, p. 39-81, jul.-dez. 2019.

ATHAYDE, Tristão de. **Meio século de presença literária**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1969a.

_____. “De volta”. In: ATHAYDE, Tristão. **Meio século de presença literária**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969b.

_____. “A crítica de hoje”. In: ATHAYDE, Tristão. **Meio século de presença literária**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969c.

_____. “Adeus à disponibilidade literária”. In: ATHAYDE, Tristão. **Meio século de presença literária**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969d.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BANDEIRA, Manuel. “Candinho Raquel”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 abr. 1958.

BARBOSA, João Alexandre. “Introdução”. In: VERÍSSIMO, José. **José Veríssimo: teoria, crítica e história literária**. João Alexandre Barbosa (org.). Rio de Janeiro: Livros técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

BARBOSA, Maria de Lourdes Dias Leite. **Protagonistas de Rachel de Queiroz: caminhos e descaminhos**. Campinas: Pontes Editores, 1999.

BARROS, Jaime de. “*As três Marias*”. **Correio do Ceará**, Fortaleza, 1939.

BASTOS, Alcmemo. **Introdução ao romance histórico**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BERGAMO, Edvaldo. **Ficção e convicção: Jorge Amado e o neorrealismo literário português**. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

BEZERRA, Antony Cardoso. **Uma inserção de *Tortilla Flat* e de *Esteiros* na história do romance: investigação sobre problemas de realidade, ficção e a personagem da narrativa**. Recife, Ed. Universitária da UFPE, 2008.

_____. “A perseguição aos judeus e as maneiras de contá-la: *Memórias dumas nota de banco*”. **Caligrama**, Belo Horizonte, v. 18, n. 1, p. 49-74, 2013.

BEZERRA, Paulo. “Polifonia”. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

BIDERMAN, M. T. C. “Dicionários do português: da tradição à contemporaneidade”. **ALFA: Revista de Linguística**, São Paulo, v. 47, n. 1, 2003. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4232>. Acesso em: 24 nov. 2021.

BOSI, Alfredo. “Introdução”. In: ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. **Ararape Júnior: teoria, crítica e história literária**. Alfredo Bosi (org.). Rio de Janeiro: Livros técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

_____. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1983.

_____. “O Osman Lins que conheci”. **Eutomia**, Recife, 13 (1): 172-176, Jul. 2014.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BRAGA, Rubem. “A busca do coentro”. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 24 ago. 1948.

BROCA, Brito. “Notas sobre *Recordações da casa dos mortos*”. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikhailovitch. **Recordações da casa dos mortos**. Tradução de Rachel de Queiroz. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1962.

BRUNO, Haroldo. **Rachel de Queiroz**. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1977.

BUENO, Luís. **Uma História do Romance de 30**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo; Campinas: Ed. da Unicamp, 2006.

_____. “Um susto na literatura brasileira”. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 5 nov. 2000.

CALLAG, Fernando. “Uma escritora de verdade”. **Correio do Ceará**, Fortaleza, 1932.

CAMPOS, Alzira Lobo de Arruda; GODOY, Marília Gomes Ghizzi; SOUZA, Rafael Lopes. “Teoria e práxis revolucionária dos trotskistas brasileiros (São Paulo, 1930-1945)”. **História Crítica**, 2019, n.72, pp.115-137. ISSN 0121-1617. <https://doi.org/10.7440/histcrit72.2019.06>.

CAMPOS, Daniela Queiroz. “Um fazer imagem: a produção gráfica da revista *O Cruzeiro*”. **Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-**

Graduação em História, vol. 20, núm. 1, 2016, pp. 102-116, Universidade Estadual de Maringá: Maringá.

CANDIDO, Antonio. "Introdução". In: ROMERO, Sílvio. **Sílvio Romero: teoria, crítica e história literária**. Antonio Candido (org.). Rio de Janeiro: Livros técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978a.

_____. "O homem dos avessos". In: CANDIDO, Antonio. **Tese e antítese**. São Paulo: Ed. Nacional, 1978b.

_____. **O método crítico de Silvio Romero**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006a.

_____. "Literatura e cultura de 1900 a 1945". In: CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006b.

_____. **Iniciação à Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

_____. "A Revolução de 30 e a cultura". In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011a.

_____. "Estratégia". In: CANDIDO, Antonio. **Brigada ligeira**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011b.

_____. "A personagem do romance". In: CANDIDO, Antonio, GOMES; Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011c.

_____. "Literatura e subdesenvolvimento". In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011d.

_____. "A nova narrativa". In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011e.

_____. **O Romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas, 2012a.

_____. "Ficção e confissão". In: CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2012b.

_____. "Os bichos do subterrâneo". In: CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2012c.

_____. "Cinquenta anos de Vidas Secas". In: CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2012d.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos.** Rio de Janeiro, Ouro Sobre Azul, 2013.

CARDOSO, Lucio. “*Perto do coração selvagem*”. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 12 mar. 1944.

CARDOSO, Sebastião Marques. “Horizontes da crítica literária brasileira contemporânea: Roberto Schwarz e Luiz Costa Lima”. In: VIOLA, Alan Flávio (org.). **Crítica literária contemporânea.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CARNEIRO, Luciano. “Rachel de Queiroz volta ao romance”. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, p. 24-26, 26 ago. 1950.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental:** volume IV. Brasília: Senado Federal, 2011.

CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960).** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

CASTRO, Moacir Werneck de. **Mário de Andrade: exílio no Rio.** Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. **Novos ensaios críticos.** Porto: Viúva Moré, 1867.

CHAVES, Flávio Loureiro. “Para a crítica de Manoel de Oliveira Paiva”. In: **Organon**, Rio Grande do Sul, v. 12, n.12, 1967.

COELHO NETO. **Sertão.** Porto: Livraria Chardron de Lello e Irmão Editores, 1912.

CONCÍLIA, Maria. “Quem será *Dôra, Doralina?*”. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 8 dez. 1974.

CORREA, Fabio Rogério Cassimiro. **Papel-moeda:** coleção Santander Brasil. São Paulo: Catavento Design Gráfico, 2020.

COSTA, Americo de Oliveira. “A admirável Raquel”. **Diário de Pernambuco**, Recife, 9 jan. 1949.

COUTINHO, Afrânio. “Modernismo na ficção: I antecedentes e desdobramentos legados do século XIX”. In: COUTINHO, Afrânio; Coutinho, Eduardo Faria de. **A literatura no Brasil.** Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF-Universidade Federal Fluminense, v. 5, 1986a, p. 264-288.

_____. “A Nova Crítica”. In: COUTINHO, Afrânio. (Dir.); COUTINHO, Eduardo de Faria. (Co-dir.). **A Literatura no Brasil.** São Paulo: Global, 1986b. 5 v. V. 5: Era Modernista.

_____. **Crítica e teoria literária**. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1987.

COUTINHO, Afrânio. “O regionalismo na ficção”. In: COUTINHO, Afrânio; Coutinho, Eduardo Faria de. **A literatura no Brasil**. São Paulo: Global, v. 4, 2004a, p. 235-239.

_____. “Ainda e sempre a literatura brasileira”. In: COUTINHO, Afrânio; Coutinho, Eduardo Faria de. **A literatura no Brasil**. São Paulo: Global, v. 6, 2004b, p. 299-310.

_____. “Ainda e sempre a língua brasileira”. In: COUTINHO, Afrânio; Coutinho, Eduardo Faria de. **A literatura no Brasil**. São Paulo: Global, v. 6, 2004c, p. 311-361.

COUTINHO, Eduardo Faria. **Grande sertão: veredas**. Travessias. São Paulo: É Realizações, 2013.

CRUZEIRO. **Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 1, 10 nov. 1928. Editorial.

CUNHA, Celso Ferreira da; CINTRA, Luis Filipe Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo**. Rio de Janeiro: Lexicon, 2016.

DAVID, Carlos. “Uma bela estreia”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 29 ago. 1953.

DIARIO DE NOTICIAS. **Diario de Noticias**, Rio e Janeiro, 2 nov. 1947. Editorial.

DIMAS, Antonio. “Um manifesto guloso”. In: Freyre, Gilberto de Mello; Organização e apresentação de Fátima Quintas; Prefácio de Antonio Dimas. **Manifesto Regionalista**. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikhailovitch. **Recordações da casa dos mortos**. Tradução de Rachel de Queiroz. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1962.

DUARTE, Nestor. **A Ordem Privada e a Organização Política Nacional**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ESTEVES, Antônio R. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

FANINI, Michele Asmar. **Fardos e fardões**: mulheres na Academia Brasileira de Letras (1897-2003). 2009. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

_____. "As mulheres e a Academia Brasileira de Letras". **História** (São Paulo) [online]. 2010, v. 29, n. 1, pp. 345-367.

FARIA, Octavio de. "O quinze". **O jornal**, Rio de Janeiro, 7 set. 1930.

_____. "O novo romance de Rachel de Queiroz". **Boletim de Ariel**, Rio de Janeiro, 1932.

FERREIRA, Marieta de Moraes. Diário de Notícias (Rio de Janeiro). In: ABREU, Alzira Alves de et al (coords.). **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930**. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010.

FILHO, Adonias. "Discurso de recepção por Adonias Filho". Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/rachel-de-queiroz/discurso-de-recepcao>

FISCHER, Luis Augusto. "Uma edição nova e inovadora". In: LOPES NETO, Simões. **Contos Gauchescos**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000.

FONTES, Lilian. **ABC de Rachel de Queiroz**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

FRANÇA, Eduardo Melo. **Ruptura ou amadurecimento?**: uma análise dos primeiros contos de Machado de Assis. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

_____. **A recepção da Literatura Brasileira em Portugal durante o século XIX**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Recife: O Autor, 2013.

FRANCHETTI, Paulo. **Nitheroy**, Revista Brasiliense (1836). Disponível em: <<https://www.bbm.usp.br/node/95>>. Acesso em 10 de abril de 2021.

FREITAG, Bárbara. **O indivíduo em formação**: diálogos interdisciplinares sobre educação. São Paulo: Cortez, 2001.

FREYRE, Gilberto e outros. **Livro do Nordeste** (edição fac-similada). Recife: Secretaria da Justiça, Arquivo Público Estadual, 1979.

_____. "O manifesto". In: Freyre, Gilberto de Mello; Organização e apresentação de Fátima Quintas; Prefácio de Antonio Dimas. **Manifesto Regionalista**. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996.

_____. "Prefácio à 1ª. edição". In: Freyre, Gilberto. **Casa-grande e senzala**. São Paulo: Global, 2006.

GÂNDAVO, Pero de Magalhães de. **Tratado da terra e História do Brasil**. Recife: Editora Massangana, 1995.

GENETTE, Gerárd. **Figuras III**. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922: a semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GUEDES, Taffarel Bandeira. **Rachel de Queiroz no Romance de 30: um estudo da obra e da fortuna crítica**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Recife: O Autor, 2017.

GUERELLUS, Natália de Santanna. **Regra e exceção: Rachel de Queiroz e o campo literário dos anos 1930**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

_____. **A velha devorou a moça?: Rachel de Queiroz e a política no Brasil (1910-1964)**. Curitiba: Editora Appris, 2019.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil: sua história**. Tradução de Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Sousa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

HÉLIO, Mário. **O Brasil de Gilberto Freyre: uma introdução à leitura de sua obra**. Recife: Cepe, 2020.

HELIODORA, Bárbara. "Crônica da beata Maria do Egito". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro 11 mai. 1958.

HILTON, Lisa. **Elizabeth I: uma biografia**. Tradução Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. "Linguagem e estilo de Simões Lopes Neto". In: HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Linguagem e estilo de Machado de Assis, Eça de Queirós e Simões Lopes Neto**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007, p. 121-238.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. "O Éthos Rachel". In: Instituto Moreira Salles. **Cadernos de Literatura Brasileira: Rachel de Queiroz**. São Paulo, v. 4, set. 1997, p. 103- 115.

_____. "Como entender Rachel de Queiroz?". In HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Rachel, Rachel mais Dona Fideralina de Lavras**. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2015a.

_____. “A roupa de Rachel: um estudo sem importância”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Rachel, Rachel mais Dona Fideralina de Lavras**. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2015b.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HOUAISS, Antonio. **Estudos vários sobre palavras, livros, autores**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

IVO, Lêdo. “A guerreira”. In: QUEIROZ, R. de. **Memorial de Maria Moura**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. 78p.

JORNAL DO BRASIL. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 3 jun. 1974a.

_____. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 ago. 1974b.

LACERDA, Rodrigo. **110 anos de Academia Brasileira de Letras**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007.

LACOMBE, Andrea. “Serra dos Padres: refúgio e história”. **Revista de Ciências Sociais** (UFC). 2007, v. 38, n. 2, pp. 66-72.

LAFETÁ, João Luís. **1930: a Crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LAPA, Manuel Rodrigues. **Estilística da Língua Portuguesa**. Coimbra: Coimbra Editora, 1984.

LEAL, Antônio Henriques. **Locubrações**. Maranhão: Magalhães, 1874.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **Regionalismo e Modernismo**. São Paulo: Ática, 1978.

_____. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1987.

LEITURA. “Escolha um destes livros da Editora do Autor”. **Leitura**, Rio de Janeiro, ano XXIV, ns. 98-99, set. out. 1965.

LIMA, Herman. “Balanço literário de 1948”. **Diário de Pernambuco**, Recife, 1.º jan. 1949.

_____. “Evolução do conto”. In: COUTINHO, Afrânio; Coutinho, Eduardo Faria de. **A literatura no Brasil**. São Paulo: Global, v. 6, 2004, p. 45-63.

LIMA, Luiz Costa. “A crítica literária na cultura brasileira do século XIX”. In: LIMA, Luiz Costa. **Dispersa demanda**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

_____.; BRAYNER, Sonya. “Regionalismo”. In: COUTINHO, Afrânio; Coutinho, Eduardo Faria de. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF-Universidade Federal Fluminense, v. 5, 1986, p. 338-408.

_____. “O que chamamos crítica literária?”. **Veredas** – Revista de Cultura do Banco do Brasil, jun. 2003, p. 42.

LIMA, Raul. “O drama de Lampião”. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 16 ago. 1953.

LINS, ÁLVARO. “A crítica de Mário de Andrade”. In: LINS, Álvaro. **Álvaro Lins: sobre crítica e críticos**. MAIA, Eduardo Cesar (org.). Recife: Cepe, 2012a.

_____. “Impressionismo e erudição”. In: LINS, Álvaro. **Álvaro Lins: sobre crítica e críticos**. MAIA, Eduardo Cesar (org.). Recife: Cepe, 2012b.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA. “Nota”. In: QUEIROZ, Rachel de. **O caçador de tatu**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1967.

_____. Nota de contracapa. In: QUEIROZ, Rachel de. **Dôra, Doralina**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1975.

LOBATO, Monteiro. “Urupês”. In: LOBATO, Monteiro. **Contos completos**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

LOPES NETO, Simões. **Contos Gauchescos**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000.

LUCAS, Fábio. “O memorialismo de José Lins do Rego”. In: REGO, José Lins do. **Meus verdes anos: memórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011. Ebook Kindle. Não paginada.

_____. “A contribuição amadiana ao romance social brasileiro”. In: **Cadernos de literatura brasileira**: Jorge Amado. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 3, mar. 1997.

LUKÁCS, Gyorgy. **O romance histórico**. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MACHADO, Ubiratan. **A vida literária no Brasil durante o Romantismo**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

MADUREIRA, Pedro Paulo de Sena. [**Correspondência**]. Destinatário: Rachel de Queiroz. Rio de Janeiro, 12 jan. 1984.

MAIA, Eduardo Cesar. “Nota do organizador”. In: LINS, Álvaro. **Álvaro Lins**: sobre crítica e críticos. MAIA, Eduardo Cesar (org.). Recife: Cepe, 2012.

_____. **Crítica e contingência**: uma reavaliação da crítica humanista através do perspectivismo filosófico de José Ortega e Gasset e do personalismo crítico de Álvaro Lins. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Recife: O Autor, 2013.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. “Introdução”. In: MARCHEZAN, Luiz Gonzaga (org.). **O Conto regionalista**: do romantismo ao pré-modernismo. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. IX-XLIII.

MARTINS, Fran. “*As três Marias*”, **O Estado**, Fortaleza, 1939.

MARTINS, Nilce Sant’Anna. “Século XIX”. In: SPINA, Segismundo (org.). **História da língua portuguesa**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

MARTINS, Wilson. **O Modernismo**. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. “A crítica modernista”. In: COUTINHO, Afrânio. (Dir.); COUTINHO, Eduardo de Faria. (Co-dir.). **A Literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 1986. 5 v. V. 5: Era Modernista.

_____. “Rachel de Queiroz em perspectiva”. In: **Cadernos de literatura brasileira**: Rachel de Queiroz. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 4, set. 1997.

_____. **A Crítica Literária no Brasil**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

MÉDICI, Emílio Garrastazu. [**Correspondência**]. Destinatário: Rachel de Queiroz. Brasília, 11 out. 1971.

_____. [**Correspondência**]. Destinatário: Rachel de Queiroz. Rio de Janeiro, 4 nov. 1977.

MELO, Gladstone Chaves de. **A língua do Brasil**. Rio de Janeiro: FGV – Instituto de Documentação Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1975.

MENDES, Fernanda. **A “fiadora do governo”**: as crônicas de Rachel de Queiroz na revista *O Cruzeiro* (1960/1975). Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

MENDES, Murilo. “O Norte e o romance”. **O Estado**. Santa Catarina, 20 nov. 1933.

MICELI, Sergio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MIRANDA, Ana. “A flor da palavra”. In: QUEIROZ, Rachel de. **Serenata**. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2010.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira: modernismo**. São Paulo: Editora Cultrix, 1989.

MOLINA, Matías M. **História dos jornais no Brasil: da era colonial à Regência (1500-1840)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **O romance: teoria e crítica**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1964.

MORAES, Dênis de. **O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos**. São Paulo: Boitempo, 2012.

MORAES, Ricardo Gaiotto. de. **Mario de Andrade no Diário de Notícias: o método e a crítica circunstancial**. 2007. 115p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP.

MORAIS, Eneida de. “Ó mulheres!”. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 7 dez. 1967.

MORETTI, Franco. **O romance de formação**. São Paulo: Todavia, 2020.

NASCENTES, Antenor. “O tratamento de ‘você’ no Brasil”. In: NASCENTES, Antenor. **Estudos filológicos: volume dedicado à memória de Antenor Nascentes**. Organizado por Raimundo Barbadinho Neto; Apresentação de Evanildo Bechara. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2003.

NIEL, André. **A análise estrutural de textos**. Tradução Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

NINA, Cláudia. **A literatura nos jornais**. São Paulo: Summus, 2007.

NITRINI, Sandra. “A posse da expressão e o vulgar da vida (uma leitura de o visitante, de Osman Lins)”. **Signótica**, [S. l.], v. 15, n. 1, p. 103–115, 2008. DOI: 10.5216/sig.v15i1.3769

NOBILE, Ana Paula Franco. **A recepção crítica de O Amanuense Belmiro, de Cyro dos Anjos**. São Paulo: Annablume, 2005.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

NUNES, Mário. “Raquel de Queirós e as letras teatrais: A beata Maria do Egito”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 mai. 1958.

OLÍMPIO, Domingos. **Luzia-Homem**. São Paulo: Editora Três, 1973.

OLIVEIRA, Gilberto Gilvan Souza. **O livrinho que desencadeou o resto**: circulação e produção do romance *O quinze* de Rachel de Queiroz pela Livraria José Olympio Editora. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Ceará: Fortaleza, 2017.

PAIVA, Manoel de Oliveira. **Dona Guidinha do Poço**. São Paulo: Saraiva, 1952.

_____. **Dona Guidinha do Poço**. São Paulo: Ática, 2004.

PAULA, Luciano Melo de. **Taunay e a legitimidade literária**: um apelo ao leitor do futuro. Tese (doutorado). Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2017.

PEREIRA, João Batista. **As latitudes do trágico em Os Sertões**. Recife: O Autor, 2011.

PEREIRA, José Mário. **José Olympio**: o editor e sua Casa. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

PEREIRA, Lúcia Miguel. "A nova estreia de Rachel de Queiroz". **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 22 ago. 1953.

_____. **História da literatura brasileira**: prosa de ficção: de 1870 a 1920. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PEREZ, Renard. "Notinha sobre *Lampião*". **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 23 ago. 1953.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **O Novo Romance francês**. São Paulo: Edições Buriti, 1966.

_____. "Por amor à arte". **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 19, n. 55, p. 335-348, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10114>. Acesso em: 29 ago. 2021.

PINTO, Edith Pimentel. **A língua escrita no Brasil**. São Paulo: Ática, 1986.

PINTO, Rolando Morel. Manoel de Oliveira Paiva: a redescoberta de um grande romancista. In: PAIVA, Manoel de Oliveira. **Dona Guidinha do Poço**. São Paulo: Ática, 2004.

POPPE, Mário. "*Caminho de pedras*". **Fon-fon**, Rio de Janeiro, 15 mai. 1937.

PROGRAMA MEMÓRIA POLÍTICA. Entrevista com a escritora Rachel de Queiroz, **TV Câmara**, 5 mai. 2000.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. "Duas grandes literaturas". **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 18 fev. 1968.

QUINTAS, Fátima. "Apresentação". In: Freyre, Gilberto de Mello; Organização e apresentação de Fátima Quintas; Prefácio de Antonio Dimas. **Manifesto Regionalista**. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996.

RAMOS, Graciliano. "Decadência do romance brasileiro", **Literatura**, Rio de Janeiro, a. 1, n. 1, set. 1946, p. 20-24.

_____. **Linhas tortas**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. **Cartas**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

REGO, José Lins do. "A donzela e a moura torta". **Diário de Pernambuco**, Recife, 13 ago. 1948.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2014.

REZENDE, Beatriz. "Os imprescindíveis contos de Monteiro Lobato". In: LOBATO, Monteiro. **Contos completos**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um Novo Romance**. São Paulo: Editora Documentos, 1969.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Crítica literária: em busca do tempo perdido?**. Chapecó: Argos, 2011.

ROMERO, Sílvio. **História da Literatura Brasileira**. Tomo V. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

RÓNAI, Paulo. "A beata Maria do Egito". **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 11 mai. 1958.

RONCARI, LUIZ. **Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

ROSENFELD, Anatol. "Literatura e personagem". In: CANDIDO, Antonio, GOMES; Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SÁ, Marina Damasceno de. **O empalhador de passarinho, de Mário de Andrade: edição de texto fiel e anotado**. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)

- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SABINO, Fernando. "Rachel". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 ago. 1958.

SANCHES NETO, Miguel. "O estabelecimento da crítica". In: ASSIS, Machado de. **O ideal do crítico**. Miguel Sanches Neto (org.). Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SANTIAGO, Silviano. "Crítica literária e jornal na pós-modernidade". In: **Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 1, ano 1, 1993, pp. 11-17.

SCHMIDT, Augusto Frederico. "Lembrança e presença de Rachel". **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 13 ago. 1953.

SCHMIDT, Augusto Frederico. "O quinze". **As novidades literárias, artísticas e científicas**, Rio de Janeiro, 18 ago. 1930.

SERPA, Leoni Teresinha Vieira. **A máscara da modernidade**: a mulher na revista O Cruzeiro (1928-1945). Dissertação de Mestrado (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas), Universidade de Passo Fundo, RS, 2003.

SETE, Mário. "*Menino de engenho*". **Diário de Pernambuco**. Recife, 18 mai. 1933.

SORÁ, Gustavo. **Brasilianas**: José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Com-Arte, 2010.

SOUZA, Roberto Acízelo de. "A crítica literária no Brasil oitocentista: um panorama". In: CORDEIRO, R.; WERKEMA, A. S.; SOARES, C. C.; AMARAL, S. A. P do. **A crítica literária brasileira em perspectiva**. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

SPINA, Segismundo. **Normas gerais para os trabalhos de grau**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

SPITZNER, Marcelo. "Caio Fernando Abreu e Nouveau Roman – narrativa e discurso e sua literalidade em análise no conto 'Ponto de Fuga'". **Uniletras**, Ponta Grossa, v. 35, n. 2, p. 191-201, jul./dez. 2013.

STIERLE, Karlheinz. "Que significa a recepção dos textos ficcionais". In: LIMA, Luiz Costa (org.). **A literatura e o leitor**: textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

SUCUPIRA, Luís. "O quinze". **O Nordeste**, Fortaleza, 1930.

SUSSEKIND, Flora. "Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna". In: SUSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

TACCA, O. **Las voces de la novela**. Madri: Gredos, 1978.

TAUNAY, Visconde de. **Inocência**. São Paulo: FTD, 2011.

TÁVORA, Franklin. **Cartas a Cincinnato**: estudos críticos de Semprônio sobre O gaúcho e a Iracema. Pernambuco: J. -W. de Medeiros; Paris: J. P. Aillaud, Guillard, 1872.

_____. **O Cabeleira**. São Paulo: Ática, 2002.

TEIXEIRA, Ivan. "A modernidade de **Dona Guidinha**". In: PAIVA, Manoel de Oliveira. **Dona Guidinha do Poço**. São Paulo: Ática, 2004.

TELES, Gilberto Mendonça. "A Crítica e o Romance de 30 no Nordeste". In : MONTENEGRO, Pedro Paulo (org). **O Romance de 30 no Nordeste**. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1983.

_____. **A crítica e o Romance de 30 no Nordeste**. Rio de Janeiro: Atheneu Cultural, 1990.

TEÓFILO, Rodolfo. **A fome**: cenas da seca do Ceará. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

TRAVANCAS, Isabel. **O livro no jornal**. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

TRIGO, Luciano. **Engenho e memória**: o Nordeste do açúcar na ficção de José Lins do Rego. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

VAMOS LER!. **Vamos Ler!**, Rio de Janeiro, p. 4, nov. 1946.

VENTURA, Mauro Souza. **A crítica e o campo do jornalismo**: ruptura e continuidade. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

VERISSIMO, Erico. **Um certo Henrique Bertaso**: pequeno retrato em que o pintor também aparece. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VERÍSSIMO, José. **Estudos Brasileiros**. Pará: Tavares Cardoso; Rio de Janeiro: Laemmert, 1894.

_____. **História da literatura brasileira**. Erechim: EDELBRA, 1998.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. "Enganos e controvérsias a propósito de um conceito: regionalismo. In: MOTTA, Roberto; FERNANDES, Marcionila [org.]. **Gilberto Freyre**: região, tradição, trópico e outras aproximações. Rio de Janeiro: Fundação Miguel de Cervantes, 2013.

_____. “O Sertão, Os Sertões e outros sertões imaginários”. **Nabuco**: Revista Brasileira de Humanidades, São Luís (MA), ago. /set. /out. 2015, ano 1, n. 5, p. 84-99.

VILLA, Marco Antonio. **Vida e morte no Sertão**: história das secas no Nordeste nos séculos XIX e XX. São Paulo: Editora Ática, 2001.

VILLAÇA, Antônio Carlos. **José Olympio**: o descobridor de escritores. Rio de Janeiro: Thex Editora, 2001.

VISÃO BRASILEIRA. **Visão Brasileira**, Rio de Janeiro, p. 23, 23 dez. 1945.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

RECEPÇÃO CRÍTICA JORNALÍSTICA DE “PRIMEIRA ONDA”

Artigos sobre **Dôra, Doralina** (1975)

ADONIAS FILHO. “Ficção e vida”. **Jornal de Letras**, Rio de Janeiro, abr. 1975.

ALENCAR, Edigar. “A volta de Rachel”. **O Dia**, Rio de Janeiro, 10 ago. 1975.

ATHAYDE, Austregésilo. “*Dôra, Doralina*, romance de R. Q.”. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 22 abr. 1975, p. 52.

ATHAYDE, Tristão. “Presença do Norte”. **Jornal do Brasil**, 3 out. 1975.

AUGUSTO, Peri. “Reencontro”. **A Notícia**. Rio de Janeiro, 17 mai. 1975.

BECHERUCCI, Bruna. “Senhora Dôra”. **Veja**, São Paulo, 16 abr. 1975.

BRUNO, Haroldo. “Depois de 30 anos, a realidade volta humanizada e tocante”. **O Globo**, Rio de Janeiro, 30 mar. 1975.

CAMPOMIZZI FILHO. “Doralina”. **Folha do Povo**, Ubá, 28 jun. 1975, p. 1.

COSTA FILHO, Odylo. “Dorinha, meu amor”. **O Dia**, Teresina, 9 set. 1975.

DELGADO, D. José de Medeiros. “*Dôra, Doralina*”. **Jornal do Commercio**, 10 jul. 1975.

FARIA, Octavio de. "O retorno de uma grande romancista". **Diario de Pernambuco**, Recife, 28 mar. 1975.

FERRAZ, Helena. "*Dôra, Doralina*". **O Globo**, Rio de Janeiro, 13 mai. 1975.

GOMES, Roberto Fontes. "A geração de trinta". **A Gazeta**, São Paulo, 7 mai. 1975.

GUIMARÃES, Torrieri. "Bilhete a Rachel de Queiroz". **Folha da Tarde**, São Paulo, 12 mai. 1975.

INOJOSA, Joaquim. "A volta de Rachel de Queiroz ao romance". **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 6 mai. 1975.

JOBIM, Lygia Maria. "Bendito retorno". **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 31 mai. 1975, p. 4.

LAUS, Lausimar. "O romance em Rachel de Queiroz". **Minas Gerais**, Belo Horizonte, 11 out. 1975, p. 11.

LITRENTO, Oliveiros. "Rachel de Queiroz". **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 24 abr. 1975.

LOUZEIRO, José. "Com Rachel de Queiroz, o romance nordestino está de pé; em roupas novas". **A Tribuna**, Vitória, 27 mai. 1975.

LUFT, Lya. "*Dôra, Doralina*". **Correio do Povo**, Porto Alegre, 14 mai. 1975.

MARTINS, Carlyle. "Novo romance de Rachel de Queiroz". **Tribuna do Ceará**, Fortaleza, 30 ago. 1975.

MENDES, Oscar. "A volta de Rachel". **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 7 mai. 1975.

MORAES, A. Santos. "A romancista Rachel". **Jornal do Commercio**, 20 mai. 1975.

NERY, Lincoln. "Rachel!". **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 15 mai. 1975.

PÓLVORA, Hélio. "*Dôra, Doralina*". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 mar. 1975.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. "*Dôra, Doralina*". **Diário do Paraná**, Curitiba, 14 mai. 1975.

RÓNAI, Paulo. "Carta a Rachel de Queiroz". **Correio do Povo**, Porto Alegre, 14 jun. 1975.

VIEIRA, Cora Rónai. "Dôra, tão gente". **Jornal de Brasília**, Brasília, 30 abr. 1975.

VILLAÇA, Antônio Carlos. "*Dôra, Doralina*, a volta ao romance após 36 anos". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 abr. 1975, p. 2.

Artigos sobre **Memorial de Maria Moura** (1992-1993)

AMARAL, Sergio. "Rachel de Queiroz encerra sua carreira". **Fran Jour**, Brasil, dez. 1992.

CARRASCO, Walcyr. "Cabra-macho e sinhazinha". **Veja**, São Paulo, 2 set. 1992, p. 90.

COUTINHO, Afrânio. "Maria Moura". **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 22 nov. 1992, p. 4.

FELINTO, Marilene. "Rachel de Queiroz narra saga feminina do cangaço". **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 9 ago. 1992.

GURGEL, Márcia. "Rachel faz de Maria Moura um 'Lampião de calças'". **O Povo**, Fortaleza, 30 ago. 1992.

HOUAISS, Antonio. "*Memorial de Maria Moura*". **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 6 out. 1992, p. 4.

LESSA, Elsie. "*Memorial de Maria Moura*". **O Globo**, Rio de Janeiro, 16 nov. 1992.

MARTINS, Wilson. "Feminismo viril". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 fev. 1993, p. 10.

MEKLER, Telma. "A maestria de Rachel de Queiroz na grande saga de Maria Moura". **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 20 set. 1992, p. 23.

MOURA, Francisco Miguel de. "Ponto de vista". **Diário do Povo**, Teresina, 11 dez. 1992.

PONTES, Mario. "O romance da matriarca". "Ideias: Livros e Ensaios", **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 mai. 1992, p. 2.

SALLES, Cecilia Almeida. "Toda a arte de Rachel". **Jornal da Tarde**, São Paulo, 12 set. 1992, p. 4.

SILVEIRA, Joel. "Topo chegar aos 80 como Rachel". **O Povo**, Fortaleza, 21 nov. 1992, p. 1.

VILLAÇA, Antonio Carlos. "A sertaneja no sertão". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 set. 1992, p. 9.

ANEXO A – SELEÇÃO DE RECORTES DE ARTIGOS DE JORNAIS

LUX
«JORNAL»

ÚLTIMA HORA
«RIO DE JANEIRO»

24
Outubro
1974

BOEING 737, DA WASP — O jato mais moderno do mundo em voo no Brasil.

436

Livros

José Agarro



**Rachel de Queiroz,
35 anos depois: — Meu “Dôra,
Doralina” é apenas
uma nova história de amor**

Depois de 35 anos sem livro publicado, Rachel de Queiroz tem um novo romance a sair em 1975. “É apenas uma história de amor entre um homem e uma mulher, ao contrário dos meus romances anteriores que tratavam de uma problemática social e não pessoal.”

Longe das livrarias por causa — principalmente — do absorvente jornalismo, Rachel diz que “a velha senhora das crônicas diárias está mais presente nesta obra que a moça que escreveu ‘O Quinze’”, seu primeiro romance regional.

A editora José Olímpio já recebeu os originais. E o romance se chama Dôra, Doralina, terminado recentemente. A escritora levou seis meses trabalhando nesta nova obra, embora tenha “aproveitado material reunido durante muito tempo”.

Dôra, Doralina, segundo a autora, “é puro amor”, enquanto em seus outros livros dramático contexto social suplanta os dramas pessoais das personagens. Rachel de Queiroz acredita que os leitores encontrarão em Dôra... “mais a cronista diária que a autora dos romances sociais da década de 30.”

Seu primeiro romance foi O Quinze, um livro que tratava dos problemas da seca. Desde a sua publicação, em 1930, a crítica especializada não lhe tem poupado elogios. Esse livro foi, inclusive, considerado um marco dentro da ficção regionalista.

Depois de O Quinze, vieram João Miguel (1932), Caminho de Pedras e As Três Marias (1939). “A imprensa diária absorve muito e a gente sempre fica adiando projetos”, Rachel de Queiroz explica o longo hiato entre As Três Marias e Dôra, Doralina. Mas ela não parou de escrever durante este tempo:

— Tenho outro romance não publicado. Escrevi-o para sair em folhetim no O Cruzeiro. Agora estou pensando em melhorá-lo. Chama-se O Galo de Ouro. Além dele, escrevi duas peças de teatro e uma novela infantil.

Em Dôra, Doralina, a autora buscou “um despojamento literário, uma simplificação na prosa sem abaixar o nível”, e é por isso que ela diz que os leitores encontrarão “mais a velha senhora que escreve crônicas (agora às 2^{as}-feiras em UH) do que a moça que escrevia romances sociais.”

Escrito em sua fazenda no Ceará, o novo romance divide-se em três partes: 1) O Livro da Senhora, com a ação passando-se na Fazenda Soledade, dominada pela personalidade autoritária da matriarca; 2) O Livro da Companhia, quando a personagem central Dôra lutando contra as condições trágicas de sua vida e foge; 3) O Livro do Comandante, no qual é narrada a história do grande amor de Dôra pelo Comandante, um antigo capitão de «gaiolas» do Rio São Francisco.



Notícia trazendo informações a respeito do romance **Dôra, Doralina**, escrita por José Agarro e publicada no jornal carioca **Última Hora**, a 24 de outubro de 1974. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

LUX
JORNAL

CORREIO DO POVO
P. ALEGRE - R. G. DO SUL

14 MAI 1975

Conheça o Brasil e leve a família: Credi-Sem da VASP facilita tudo para você.

Dôra, Doralina

Este é um recado para quem gosta ou gostava de ler: veja DORA, DORALINA, e terá reencontrado um prazer estético perdido na leitura de livros mal escritos, confusamente escritos, camufladamente intitulados "obra literária".

Este é um recado para quem se considera um apaixonado pela linguagem, suas dificuldades, suas perplexidades, suas belezas: DORA, DORALINA é a obra duma grande escritora. Talvez — e isso é opinião pessoal — da pessoa que, de momento, melhor saiba manejar o material da nossa língua.

Ler DORA, DORALINA é um refrigério, uma reconciliação, uma lição de coisas, uma lição de ofício e de humildade para muito escritor, maduro ou iniciante, que se enrola nas meadas da linguagem como criança aprendendo a andar.

Mas, afinal, quem é o autor? Rachel de Queiroz, uma senhora escritora, que a maioria de nós conhece apenas como cronista. Seu romance DORA, DORALINA, editado este ano, traça o que se convencionou chamar "um perfil de mulher". Sua personagem, DORA, não é apenas uma mulher, é todas as mulheres do mundo. E, pela universalidade da personagem, Rachel alcança uma das metas do escritor: sair do seu estreito mundo e criar algo de universal.

Mas o meu interesse imediato não é analisar o mundo ficcional do livro, e sim exaltar suas qualidades de estilo. A obra apaixona pelo conteúdo, sim, desvendando o íntimo conflito feminino, pessoal e universal, com a finura de que só uma mulher, sensível e inteligente, seria capaz. Mas é também uma obra que fascina pelo emprego do material linguístico, esse tesouro que a Língua coloca à disposição de qualquer escritor, mas que só poucos, os "escolhidos", realmente saberão trabalhar e converter numa obra-prima.

Rachel de Queiroz escreve com uma extraordinária fluência, sem tropeços, sem excrescências, deixando o leitor deslizar no seu estilo liso, direto, coloquial, mas rico e flexível, sem pobreza nem excesso. É gostoso ler Rachel de Queiroz, para o leitor comum. Para aquele que procura, além do prazer estético ou da repêdiversão, apreender o trabalho do artista, a arte do artista, repêdiversão, apreender o trabalho do mestre. Sua linguagem não precisa ser descrita, deve ser saboreada, saboreada lenta e repetidamente, pelos que têm a paixão da palavra, o respeito pela palavra, o obsessivo desejo de lhe desvendar, ainda que um pouco, as belezas e os mistérios.

LYA LUFT

Crítica do romance **Dôra, Doralina**, escrita por Lya Luft e publicada no jornal gaúcho **Correio do Povo**, a 14 de maio de 1975. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

LUX
JORNAL

CORREIO DO POVO

14 JUN 1975

P. ALEGRE - R. G. DO SUL

BOEING 737 DA VASP — O jato mais moderno do mundo em vôo no Brasil

5706 Carta a
Rachel de Queiroz

Paulo Rónai

Querida Rachel,

PRECISEI esperar o primeiro feriado para terminar a leitura de *Dôra, Doralina*. A impressão esplêndida deixada pelo primeiro episódio perdeu. Considero o seu livro uma obra-prima e pergunto de mim para mim como você com todo esse talento foi capaz de não escrever romance durante trinta e seis anos.

A explicação que me deu não é exatamente a que você me deu, a da preguiça, pois sei que em todos esses anos você além de trabalhar firmemente como poucos, viveu a vida em toda a sua plenitude, fiel a suas afeições e a seus gostos, dada, atuante, prestativa. E só por isso lhe perdoo o não nos ter dado mais obras-primas como esta, de 1939 para cá.

Gostaria de ser um crítico excepcional para dizer-lhe as razões do meu encantamento. Antes de mais nada gostaria de discernir os meios por que você, desde a primeira página, consegue desencadear uma corrente de narrativa que envolve o leitor e não o larga mais. Você soube guardar o sabor da fala da sua terra e depurá-lo sem enfraquecê-lo. Por isso a narrativa da sua personagem corre espontânea sem que se tenha impressão do menor esforço do autor.

A sua Dora é cem por cento mulher. A primeira vista parece ter personalidade diferente, em cada um dos três episódios. Na verdade o cerne de seu ser é um só; apenas ela reage com sensibilidade excessiva aos estímulos do ambiente. Na fazenda materna, sob o efeito da falta de carinho, torna-se ensimesmada, enregelada, sonsa. Admitida à companhia mambembe de atores, rebrota, descontra-se, perde as inibições. Depois do encontro com o homem da sua vida, desbrocha, entrega-se gostosamente à paixão, incendia-se; com a morte do amado, vira cinza ela própria.

Talvez alguns leitores fiquem decepcionados não tanto com essa morte, mas com a maneira por que ela se dá. Um homem que vive tão perigosamente, se expondo a cada passo, burlando as leis e provocando o destino, não devia morrer de doença, na cama. Por mim, sinto nesse fim tão "prosaico" mais uma prova de autenticidade. O romance, a-

lías, não é do Comandante, mas de Dora. Para ela, totalmente absorvida pelo seu amor é a ausência irreparável do companheiro ideal que significa a catástrofe, pouco lhe importando que tenha finado no meio de lutas ou no recesso de um quarto de enfermo.

Já que Dora vive toda em função de contatos com o exterior, importava que os meios por onde passa fossem reproduzidos com plasticidade. E vejo nisto outra proeza sua. O suntuoso ambiente dostolevskiano de Soledade, onde as palavras não pronunciadas queimam e correm, as rápidas mudanças de cenário do teatro ambulante que sugerem uma impressão de alegre irrealidade; as inibições da boêmia pequeno-burguesa e suburbana com o mundo escuro do contrabando não só iluminam a protagonista de três lados diferentes, mas interessam por si, abrindo perspectivas sobre panoramas excitantes.

As três etapas da história correspondem ritmos diferentes: lento e arrastado o da primeira, alegre e vivo da segunda, sincopado e nervoso o da terceira. E um requinte da arte de compor, tanto mais por parecer a única orquestração possível.

E a multidão de personagens! Aqueles tipos estáticos e calados da província, a se moverem compassadamente dentro do círculo fechado da fazenda. E os atores xifrins da companhia, carregando suas frustrações sob aparências caricaturais. E esses representantes cordiais e ao mesmo tempo temíveis do

submundo carioca, ligando com perfeita naturalidade a polícia e o crime. Tantas comparsas, cada qual com a sua individualidade, a sua linguagem, insubstituível em seu papel.

Fiquei impressionado, claro, pela figura multidimensional de Senhora, mãe e rival, devorada por invejas e remorsos atrás de uma fachada impenetrável de autocontrole. Suspeito-a de ter acumulado ódios e recalques antes que a história de Dora começasse.

Quanto ao Comandante, de passado turvo e presente equívoco, não é, aqui entre nós, pessoa com quem gostaria de conviver; mas você consegue fazê-lo ver através dos olhos da amante.

Confesso-lhe que tenho um fraco por Seu Brandini, o dono verboso da companhia, um pouco irresponsável e no entanto decente, com tanta coragem para enfrentar as vicissitudes da profissão. Que simpático por se levar a sério apenas na medida do indispensável.

Por tudo isso, vibrei com o seu romance. E também porque você soube criar esse mundo percorrido por um sopro vital tão forte sem precisar subverter os moldes do gênero nem proclamar a falência irreversível da literatura. E por ter dito tudo, os segredos das almas e dos corpos, sem as piscadelas do *voyeur*, nem o recurso a palavra suja.

Comecei esta carta para dar-lhe parabéns. Pensando melhor, devo é dizer-lhe obrigado.

Crítica do romance **Dôra, Doralina**, escrita por Paulo Rónai e publicada no jornal gaúcho **Correio do Povo**, a 14 de junho de 1975. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

LUX
« JORNAL »

O DIA

Terezina - Piauí

- 9 SET 1975

VASP — a empresa aérea 5 anos na frente.

DORINHA, MEU AMOR

Odylo Costa, filho

Sabemos, proclamo, tem grandes sabenças de escrever em "Dôra, Doralina" invenções de fazer água na boca no romance todo. Mas não é delas que falo, que falarei. Só digo isso para jurar que se fosse professor de literatura (o mundo é deles, minha filha), em vez de esgotar os meninos (e meninas) com diagramas, esquemas, quiza equações e gráficos do estruturalismo, ia lhes desvendar o mapa da mina, aqui ela juntou este adjetivo e este substantivo e fez um espanto, ali acarinhou um mato com um verbo, contou um jeito de ser em homem ou mulher ou roupa com duas palavras, meia frase. Ah! eu ia descobrir os segredos, um a um, todós, e depois diria: — "Viram como essa mulher sabe todas as máquinas do escrever?" Sei, entretanto, que de nada adiantaria, pois nessas coisas o que se precisa saber não se aprende, nasce com a gente se bem que se vá aperfeiçoando, no fim até que a pontuação - pelo menos ela - é a que se quer. Bem dizia mestre Gilberto Amado desta dona Rachel de Queiroz: "...o escritor profissional por excelência, que coloco entre os mestres da arte de escrever em nossa língua. E entre os verdadeiros criadores, os que têm o que dizer e o dizem com eficácia absoluta. Remergulhei na leitura da escritora que não se descuidava dos deveres de sua arte e que, ao pôr no papel uma palavra, sabe de onde ela vem e o que ela quer dizer". Mas vá você imitar, não consegue nem chegar perto, sai ruim como cobra, e cobra daquelas que camelô vende na rua, não se sabe se cobra ou peixe, um tremido sem carne nem veneno. Começa o livro, "a vida toda é um doer", acaba o livro, o ciclo se fecha, no sol quente a vaca vermelha se chama Garapu, como a outra, que Senhora comprou, atravessa a porteira, e vai daí...Contarei? Não conto nada.

Dizem-me que certas damas acham que no livro Rachel, a forte Rachel, entrega os pontos, faz o louvor do machão. Ora, a não ser, é claro, nas "Três Marias" (e ainda assim não sei) nunca houve nela essa preocupação com problemas feminis, o cuidado de cantar: "Salve a mulher", ou de fazer a oposição macho contra fêmea. O tema de Rachel nunca foi esse, nem mesmo despreocupadamente os dados foram jogados sobre o amor desse jeito. Nunca o viu como oposição de corpos e almas e sim como encontro, mesmo no teatro (penso na "Beata Maria do Egito", onde o problema da posse é perturbador mas não essencial) e de que se trata não é nunca de homem mandar por ser homem nem de mulher apanhar por ser mulher.

Ora pois bem, ao contrário das damas, penso que em "Dôra, Doralina" os homens que a personagem, essa criatura mais desinfeliz arranja - o primeiro que nem ela ama nem a ama, o outro que os dois se amam são tão pequenos diante dela! Bem sei que o segundo, o Comandante, é fisicamente belo e forte. Mas - com perdão de Maria das Dores, Dôra, Doralina, Dorinha, meu amor, pessoa linda que corre seu jeito de rio teimoso cortando as encatações do mundo - que calhorda! eu bem sei que Rachel faz dele um contrabandista - vulgar - metido naquele mundo de violência e cavações à margem da sociedade que morava nos baixos porões policiais do tempo de Getúlio, levando o desprezo pela lei até o desamor pela vida alheia - só para mostrar que o amor, quando vem, nas "especificações formidáveis do instinto" (cito de novo nosso amigo Gilberto), é cego e deve ser cego. Mas nele o que se arrebeta de afirmação masculina é uma bofetada depois de um baile de carnaval e uma posse à beira da morte. O resto é Dôra quem se dá, ela quem dirige as amizades, quem comanda -

o trocadilho é inevitável - o Comandante. "Um touro, um cavalo de raça, um peixe grande do mar", e Dôra manda nele...E do primeiro homem nem se fala, Laurindo, que não consegue possuir - o que se chama possuir - Dôra, e é possuído apassivadamente por Senhora. Dôra e Senhora é que são as grandes presenças dominadoras do romance, a de Senhora prolongada além da morte. Entretanto tão femininas!

Falo para quem leu o livro, quem não leu até logo, se avexe, passe bem. Mas convido quem leu a considerar comigo a figura de Delmiro. Nele se reflete a poderosa piedade de Rachel pelos pobres do sertão, e esse é que é o homem forte do romance, mas tão fraco na sua indefesa condição, entre Deus, a terra, os bichos e sua Senhora Nova, pois no fundo o que há nele uma opção, uma opção de instinto e ternura como a da vaquinha Garapu. E Xavinha, outra simples, com que amiga mão sábia Rachel a modela. E assim desenha e move o pessoal do teatro, que vive só porque é preciso que Dôra atravessasse os dias entre a execução de Laurindo e a descoberta do Comandante nalgum entretenimento dentro da realidade. Tanta gente, tanta vida, e o forte peito da moça do sertão a querer caminhar e a caminhar para o destino!

Esse destino começa e acaba no sertão. Não é um sertão de presepe em cartão postal. Mas o que gerou e gera, continua a gerar, ao mesmo tempo, mulheres capazes de amar além da morte e homens capazes de matar por devoto amor, daquele que não espera recompensa, nem a pede, nem a quer. Maria das Dores, Dôra, Doralina, Dorinha meu amor, eu também te amo; e desafio: que haja mão forte de machão, marialva ou don juan que não se curve a teu coração de senhora, que nasceu para mandar mesmo quando o faz humildemente, humildemente...

Crítica do romance **Dôra, Doralina**, escrita por Odylo Costa, filho e publicada no jornal teresinense **O Dia**, a 9 de setembro de 1975. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

OS MAIS VENDIDOS NO BRASIL			
Esta semana	FICÇÃO	Chama semana	Semana na lista
1	Memorial de Maria Moura , Rachel de Queiroz. Siciliano, 204 p. Identificada com a violência do Nordeste no século 17, Maria Moura vinga-se dos que a ofenderam e impõe seu poder no sertão.	4	13
2	Escrito nas estrelas , Sidney Sheldon. Record, 410 p. A ambiciosa Laura Camerom vive uma relação excitante e perigosa com um famoso pianista.	1	24
3	Doze contos peregrinos , Gabriel García Márquez. Record, 254 p. O Prêmio Nobel colombiano conta divertidas histórias de latino-americanos na Europa.	2	17
4	Noites sobre as águas , Ken Follet. Siciliano, 204 p. Tensões e conflitos em vôo vip da rota Londres-Nova Iorque, às vésperas da Segunda Guerra Mundial.	0	0
5	O baile da despedida , Josué Montello. Nova Fronteira, 400 p. Romance histórico sobre o baile da Ilha Fiscal, realizado uma semana antes da Proclamação da República.	7	8
6	O óbvio ululante: primeiras confissões , Nelson Rodrigues. Companhia das Letras, 304 p. Crônicas sobre rituais de vida e morte, com destaque para o funeral de Graciliano Ramos.	9	4
7	Sol nascente , Michael Crichton. Rocco, 412 p. Na investigação de um assassinato, policial toma contato com a cultura japonesa.	6	5
8	Mensagem de Saigon , Danielle Steel. Record, 352 p. Jornalista vai ao Vietnã e durante sete anos escreve sobre os horrores que presencia na frente de combate.	5	14
9	Bala na agulha , Marcelo Rubens Paiva. Siciliano, 204 p. Traficante de drogas envolve-se com funcionários da embaixada brasileira em Nova Iorque.	3	21
10	Drácula , Bram Stoker. LPM, 462 p. Jovem inglês é mantido em cativeiro na Transilvânia, enquanto em Londres sua noiva é seduzida por um vampiro.	8	1

Recorte da lista elaborada pelo **Jornal do Brasil**, em que **Memorial de Maria Moura** aparece em primeiro lugar entre os livros de ficção mais vendidos no Brasil. Lista publicada a 8 de maio de 1993.

Rachel: um novo livro no prelo

FLAVIO HENRIQUE LINO

A história de uma mulher bandida que aterrorizava o sertão nordestino em meados do século passado é o tema do novo livro que a escritora Rachel de Queiroz acaba de escrever. "Memorial de Maria Moura", seu sétimo romance, que será lançado pela Editora Siciliano na Bienal do Livro, em agosto, começou a ser escrito há cerca de dois anos, mas foi interrompido pelas constantes viagens da acadêmica e retomado apenas no início do ano passado.

Embora esteja inserido no contexto da época em que se passa a ação, entre 1830 e 1850, o livro não é um romance histórico: os personagens foram inteiramente criados pela escritora e vivem em um sertão mais ou menos imaginário na confluência dos estados da Paraíba, Ceará, Rio Grande do Norte e Bahia. Naquela região, vivia uma mulher, filha de um modesto fazendei-



Rachel de Queiroz acaba de escrever seu sétimo romance, "Memorial de Maria Moura"

ro, que perde os pais e enfrenta a vida sozinha, caindo no banditismo. Maria Moura constrói uma casa-forte onde dá abrigo a fugitivos da Justiça, dos quais se torna a líder, e começa a realizar expedições de rapina pelo sertão com seu bando. Na história há um protagonista paralelo: um padre que se mete involuntariamente em aventuras e confu-

sões e se refugia na casa-forte disfarçado de beato.

Segundo Rachel de Queiroz, a personalidade de Maria Moura tem muito a ver com a rainha Elizabeth I da Inglaterra, que reinou na segunda metade do século XVI. Ambas tinham grande senso de poder, eram ambiciosas, preda-

doras, com poucos escrúpulos e disfarçavam como podiam seus sentimentos e afetividades.

— Quando criei a personagem tive a impressão de que a conhecia de um outro romance. Um dia percebi que ela tinha semelhanças com a Elizabeth I e fiquei tranqüila porque descobri que estava plagiando a própria vida.

Escritora considera cada romance uma nova estréia

Aos 81 anos de idade, 61 depois da publicação de seu primeiro romance, "O Quinze", Rachel de Queiroz continua a ter a mesma insegurança que a acompanhava quando escreveu a saga de uma família durante a seca que se abateu sobre o Nordeste no início do século. Para ela, cada romance é uma nova estréia.

A escritora afirma que "Memorial de Maria Moura" é seu último romance, mas não pretende aposentar completamente a pena. Além de continuar suas atividades como jornalista — que exerce há 65 anos — escrevendo crônicas semanais para diversos jornais, ela está escrevendo um livro infantil, intitulado "O andrão" (morcego, em tupi), que conta a história de uma andorinha criada na torre de uma igreja por uma família de morcegos. É o terceiro livro

infantil de Rachel, que escreveu também "O menino mágico" e "Cafete e Pena de Prata".

Nascida em Fortaleza em 1910, em 1927 ela começou a trabalhar como colaboradora no jornal "O Ceará", tornando-se redatora posteriormente. No fim de 1930, com pouco mais de 20 anos, projetou-se nacionalmente ao publicar "O Quinze", livro de forte cunho social que ajudou a firmar o ciclo do romance nordestino.

A partir daí, consagrou-se como um dos maiores nomes da literatura brasileira contemporânea, com passagens pelo romance, pela crônica, pelo teatro e pela literatura infantil.

O conjunto de sua obra valeu-lhe a eleição para a Academia Brasileira de Letras em agosto de 1977, rompendo o tradicional domínio masculino na instituição.

Notícia da entrega dos originais de **Memorial de Maria Moura** à editora Siciliano e do futuro lançamento do romance na Bienal do Livro (SP). Na foto, Rachel posa com as 700 páginas datilografadas da obra. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

O POVO

DOMINGO

V&A FORTALEZA-CE DOMINGO, 30/AGOSTO/92

Rachel faz de Maria Moura um "Lampião de calças"



Memorial de Maria Moura — Rachel de Queiroz — Ed. Siciliano, 482 págs. Cr\$ 74.500,00

□ **MÁRCIA GURGEL**
ESPECIAL PARA O VIDA & ARTE

Por mais que a crítica já tenha louvado os méritos da veneranda Rachel de Queiroz, por mais que o seu romance de estréia, *O Quinze*, tenha sido, desde o lançamento, em 1930, considerado obra-prima do regionalismo, tudo ainda será pouco para se mensurar a força da mais nova obra da cearense. *Memorial de Maria Moura*. A bandeira do sertão, ardilosa, caprichosa, autoritária, mandante de crimes, apaixonada, é a versão romaneada de um Lampião "de calças" (porque nem saía a Moura usava). A escritora bem que a compara a Sua Majestade Elisabeth I, Rainha da Inglaterra. Mas

o que a Dona era mesmo era uma senhora do cangaço, do bacamar-te, do sangue a fervilhar.

A saga da Dona, que nem bem virou Sinhazinha e já ganhou a estrada, com os seus cabras armados, inova a partir da narrativa. Cada personagem, como peças isoladas, conta a sua história, que aos poucos se entrelaça e forma o grande memorial da Maria Moura. A autora não tem a veleidade de apontar bons e maus. Todos são bons e todos são maus, como os homens e mulheres que povoaram esse Brasil Colônia feito de miséria e escravidão. Até mesmo os ricos padeciam na pobreza de sentimentos. Ouro e poder seduziam, como seduz o trabalho impagável de Rachel, rejuvenescida em seus 82 anos.

O *Memorial* tem dos bons livros um pouco: Padre José Maria lembra o eçiano Padre Amaro, consumido de paixão (a dor do padre é pungente, o seu martírio comove e o engrandece, pecador e santo), recorda *Os Retirantes*, do abolicionista José do Patrocínio, no fôlego do trabalho, e traz de volta à memória todos os regionalistas, como *Vidas Secas*, *A Bagaceira* e até *O Quinze*. A Dona Moura vale, na coragem, por muitas Lu-

zias, mas entre uma e outra há diferenças porque a personagem de Domingos Olímpio, como já se disse, era um coração de mulher na força de um homem enquanto a Dona era homem e mulher a um só tempo, guerreira, feminista antes de todas as feministas, cabeça feita e fria, ardente e brutal.

Mestre Rachel tem razão quando afirma ter sido essa a sua derradeira obra. Não que a idade propriamente a impeça de escrever outras. O que ela, possivelmente, quis expressar, foi a certeza de nunca mais fazer nada igual. Ela não é escritora de obra só e quis encerrar a carreira, que ela conta não lhe agradar (para quem acreditar...) no apogeu de quem produziu um texto irretocável. Ao longo de 482 páginas ela narra a saga dessa mulher vivida no século passado, plena de coerência. Até no final, quando a Moura engendra o assassinato de um de seus amantes, ela se repete na trama do início, quando determina a morte do padastro-amante. A volta à aventura na estrada, como salteadora, também é muito natural. A Dona Moura não existe em cada mulher, ao contrário da Conceição, de *O Quinze*. Ela é filha da inspiração magistral de Rachel.



A escritora cearense **Rachel de Queiroz**

Crítica do romance **Memorial de Maria Moura**, escrita por Márcia Gurgel e publicada no jornal fortalezense **O Povo**, a 30 de agosto de 1992. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

LIVROS



Rachel de Queiroz: história ágil que envolve amores, traições e assassinatos

Trecho

“João Rufo, encostado no oitão, divisou o vulto do homem se aproximando, chegar perto, empurrar de leve a janela; levantar o joelho para subir um pouco e pular. O tiro pegou o caboclo pelas costas. João Rufo tinha boa pontaria, foi ensinado por Pai.”

Cabra-macho e sinhazinha

Fora de moda, mas ainda capaz de entreter, o romance regionalista volta pelas mãos de Rachel de Queiroz

Tem mulher rude? Tem. Amor culposo? Tem. Cabra-macho, dona fogaosa, escravo fugido? Tem, sim sinhô! Como nos passos marcados de uma quadilha, o último arrulho literário de Rachel de Queiroz, *Memorial de Maria Moura* (Siciliano; 482 páginas; 74 450 cruzeiros), consegue unir todos os requêbros que fizeram a glória do romance regionalista. Maria Moura é uma sinhazinha do século passado, um tanto espertada para o figurino de antanho: após a morte da mãe, enforcada, descobre os prazeres do corpo nos braços do padraсто. Ele, um rematado crápula, pretende roubar-lhe a herança. Ela seduz um peão e o convence a assassinar o amante. Em seguida, entra em guerra com os primos pela posse de terras. Perde. Mas, antes de fugir, incendeia tudo o que tem, para depois ganhar o sertão no comando de um bando de salteadores. Enriquece, torna-se temida, mas sofre com a solidão. Para aplacar as chamadas do corpo, tem um caso com um primo torto, mulato. Por fim, se entrega a um jovem branco, rico, mas de má índole, que a trai. A raivosa sinhá prende o amante, tortura, mas não consegue sufocar a paixão. E por aí vai, com personagens como um

padre que largou a batina e um saltimbanco se enredando na trama.

Como se vê, gente da melhor estirpe, que a tradição regionalista sempre se encarregou de endear. Tão ágil na pena quanto Maria Moura no rebenque, Rachel de Queiroz, 81 anos, sessenta de literatura, dezenove livros publicados, escreveu um romance gostoso de ler, com um número suficiente de termos como “cabra”, “angu de mastrução” e “cunhãs” para dar clima. Suficiente, mas não excessivo. O leitor dificilmente empaca nas aventuras, escociceado por um termo incompreensível ou adormecido por um trotar manso das frases. De jeito nenhum: os acontecimentos se sucedem em ritmo galopante.

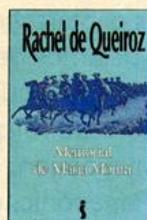
Se é bom de ler e bom de trama, qual o problema? Em parte, de época histórica. Há cerca de vinte anos, *Memorial* seria o crême de la crême. Ou angu dos angus, se preferirem. Em décadas passadas, as esquerdas se encarregaram de dourar os arreios dos romances de tom regional e tradição terceiro-mundista. Também seria inovação, há algumas décadas, o artifício de que a autora lança

mão para deixar correr a narrativa: a história é contada sob o ponto de vista de várias personagens. Por um lado, Maria Moura e seus asseclas ganham maior dimensão ao serem vistos por si mesmos e pelos outros. Mas nem por isso o recurso se torna mais novo.

LEITOR MAIS EXIGENTE — Não se trata de varrer da História o romance regionalista. Mas Rachel não radicaliza, a ponto de se tornar, digamos, um Guimarães Rosa. Maria Moura tem um clima tão déjà vu como os paus-d’arco, as aroeiras, os angicos e cumarus das matas descritas em suas páginas. Ocorre que, nos dias de hoje, Deus e o Diabo não andam na terra do sol. Autores como Rubem Fonseca e João Ubaldo se encarregaram de mostrar que a apoteose terceiro-mundista que corou os regionalistas mal saiu da porta do alpendre em termos de discussão da realidade. O leitor também parece mais exigente: depois de anos sob o jugo de critérios de bom e ruim oriundos de uma esquerda intelectual tão sectária quanto as filhas de Maria, a minoria que ama os livros parece disposta a exigir mais do que personagens de nomes como João Rufo e Jardimino para se envolver com um romance. Não que a arte tenha por obrigação discutir realidade ou atualidade. Mas se a ficção existe, é porque cumpre uma função na vida do ser humano. De um lado, é entretenimento. Por outro, pode colocar o leitor em contato com um lado mais profundo da existência. Houve um momento em que os autores que entronizaram a pobreza latino-americana cumpriram esse papel — será que hoje *História de Garabombo, o Invisível*, de Manoel Scorza, seria levado a sério? Mas a História seguiu a galope e, convenhamos, em países como o Brasil, os fatos da política superaram até a imaginação coruscante de um García Márquez.

Mas é curioso. Se o regionalismo já não ofusca os amantes da literatura, nem por isso perde seu potencial como best-seller, ao modelo tropical. Com o charme de uma novela tipo *Pedra sobre Pedra*, mas mais bem escrito, até porque é livro, *Memorial* vai deliciar quem quiser ler sem comprometimento e for apaixonado por personagens que vivem em lugares como Vargem da Cruz, terra da rude sinhazinha. O que se vê, no romance, é uma autora fazendo bem o que sabe, para quem gosta disso. O que não é pouco.

WALCYR CARRASCO



Sem dúvida a mais famosa e repercutida crítica do romance **Memorial de Maria Moura**, escrita por Walcyr Carrasco e publicada na revista **Veja** (SP), a 2 de setembro de 1992. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

Memorial de Maria Moura

ANTONIO HOUAISS
DA ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS

Discurso pronunciado na sessão de 3 de setembro de 1992 da Academia Brasileira de Letras, presidida pelo acadêmico Austregesilo de Athayde:

“Senhor Presidente, como Vossa Excelência me dá a palavra em primeira mão, em primeira boca, a rigor, devo dizer-lhe que a minha intenção é falar sobre a imortalíssima Rachel de Queiroz e o seu último livro, o romance **Memorial de Maria Moura**. Não é minha intenção, digo-o de novo, abundar sobre isso, porque, por mais que o fizesse, diria pouco de minha sincera admiração racional e da minha sincera emoção ante o livro. Pegou-me ele com a força de uma garra poderosa e não deixou, embora eu tivesse atravessando momento de grande operosidade em outras áreas. O fato é que se trata de uma obra que vai honrar de agora em diante a história da literatura brasileira. E vai honrar a biografia de uma grande escritora, grande desde o início, que cada vez mais soube crescer e que atinge, neste instante, tal altitude, que eu a desafio, doce mas empenhadamente, a tentar superar-se a si mesma a partir deste marco milhar que é o seu **Memorial de Maria Moura**. Trata-se de um romance que dá plenitude ao gênero, em que existe um enredo, uma narrativa aparentemente clássica e tradicional, com começo, meio e quase fim, já que o último capítulo não explicita o desenlace e permite pensarmos e nos angustiemos com a sobriedade de Maria Moura, se a houver, naquela façanha final, na fimbria do contato de duas culturas, a do cangaço emergente e a da ordem opressora também emergente, num universo que, afinal, é o do berço de imensa área geográfica e demográfica do Brasil.

É um livro, ademais, que encerra e realiza e consoma uma proposta não apenas verbal — e nesse caso de rara beleza e mestria — com um poderoso aparato de arqueologia verbal que Rachel de Queiroz sonda e busca e pesquisa e legitima dentro de nossa língua naqueles rincões ágrafos e que estaria evidentemente limitado a um vocabulário restrito, superada a restrição, entretanto, pela poderosa adequação verbal às estruturas culturais e sociais em causa — num universo em que a língua comum de cultura não acusava, ao tempo, mais de cem mil vocábulos, e a regional, mesmo em somatório, não iria além de seis mil palavras; e aí que o mi-lagre escritor se manifesta forte: Rachel consegue adequar cada situação mental de cada personagem a essa legitimação verbal arqueológica, dando, paralelamente, um viço quase inaugural não só às expressões dialogais diretas, senão que, sobretudo, às mentadas nas passagens dos discursos indiretos aparentes.

Nota-se bem que isso, que é uma restrição aparentemente qualitativa e eventualmente até mesmo qualitativa, em lugar de limitá-la na sua recriação dessa humanidade, faz-se-lhe acicate e, antes, pelo contrário, lhe dá tal autenticidade, que vivemos os confins do século XVIII até o em torno de 1830-1840 — que é o tempo em que flui o lapso da narrativa e remembrativa do ponto de vista cronológico — como um sonho redívivo ou como um presente restaurado. Esse é o primeiro traço quem me apraz ressaltar.

O segundo, que aqui ponho como segundo mas talvez seja geneticamente, o primeiro, é que essa mestria no domínio do vocabulário e da sintaxe da língua é acompanhado — ou pré-acompanhado, ou condicionado ou baseado ou estimulado? — de uma mestria psicológica que engrandece a natureza da criação, porque ousa o discurso indireto livre à pri-

meira pessoa em sucessivos capítulos. Então, a cada momento ou capítulo ou personagem ou protagonista ou deuteragonista, a língua dessa demiúrga se renova, se refaz, criando uma psicologia diferencial para com cada ser humano da trama. Maria Moura, o Beato Romano, Marialva e quantos mais aparecem e reaparecem em vários capítulos e assim, sucessivamente, cada um deles se vai desenvolvendo com espantosa coerência (e incoerência mas humaníssima!) psicológica, seres que são tão nós — é que são seres que, com terem um início, um meio e eventualmente um fim psicológicos, formam uma parábola pródica da evolução desses seres humanos, precisamente porque ricos das riquezas e condições inerentes a isso que chamamos condição humana é que é exatamente isso que é a inesperabilidade dessa condição humana a cada caso concreto. Esse segundo aspecto do romance dá tal força ao relato que, confesso, por algumas noites não pude dormir senão alta madrugada, não diria cansado, nem exausto do tempo acordado, mas excruciado — docemente — dos embates com minha Rachel de Queiroz.

Enfim, queria ressaltar, Senhor Presidente, que há um lado antropológico, ademais do arqueológico e do histórico real ou histórico imaginário — mais poderoso até, no caso concreto — em que Rachel de Queiroz vai às origens do cangaço (não com esse nome ainda, pois ainda inexistente), vai às origens daquela sociedade baseada necessariamente na violência, violência contra os indígenas, violência contra os negros vestigiais, violência contra os brancos, violência contra os mestiços — violência que foi bem o caldo de cultura sobre o qual se afeicou o Nordeste brasileiro e mais que a metade do Brasil todo inteiro. Isso tudo, que dá epopeias, tem entretanto, o sabor de uma saga, de uma sucessão de dramas, em que os elementos da civilização cêntrica, oficial, entra em contacto e conflita com a realidade cultural viva, brotada do próprio ser social e de si mesma. Realidade essa que, depois, vai congeminar-se com a outra, porque se impõe como uma legalidade necessariamente absorvida pela outra realidade. É nesse contacto que, de certo modo, Rachel de Queiroz nos dá a origem compreensiva desse tipo de medievalismo brasileiro que, em cada habitat, em cada área, garante a ordem, ainda que a preço de um sacrifício ingente daqueles que fossem dessa ordem. Então, esse Brasil que poderia ser um Brasil caótico, se faz um Brasil relativamente organizado, ainda que à custa de penoso custo, graças à montagem desses círculos de interesses mantidos por capitães avulsos, por um capitão, por uma capitã, admirabilíssima, como é o caso de Maria Moura.

Tenho a impressão, Senhor Presidente, de que dificilmente os elementos com que se estrutura um romance poderiam ter sido tão belos, nem pensarei em mais belos. Esta minha querida companheira aqui de minha esquerda (sem inibição política...), nesta sua bela idade, mostra que a vida tem elementos de beleza insuperável, como o exhibe este romance, embora numa dieta rigorosa, consentânea com o meio cultural e a carência cultural, transfigurados com requintes de sensibilidade, em que há tons aliciantes de luxúria, lubricidade, com arrancos de ternura, o que faz, ao romance, hino também de telúrica e humana sensualidade. Tenho a impressão, melhor, a convicção de que Rachel de Queiroz consumou obra de que cada leitor, em especial cada brasileiro, ao ler, se compenetrará de que se enriquecerá na compreensão do Brasil, na apreensão da beleza que há na criação romanesca de que este país está sendo cadinho, crisol e forja, e de que Rachel de Queiroz é nisso criador-mor, cuja altitude nos honra, nos rejubila e nos consola.

Muito obrigado, Senhor Presidente.”

Discurso de Antônio Houaiss, em sessão da Academia Brasileira de Letras. Nele, o acadêmico realiza a mais profunda análise filológica que o **Memorial de Maria Moura** pôde alcançar em sua recepção crítica jornalística. O discurso foi transcrito e publicado no carioca **Jornal do Commercio**, a 6 de outubro de 1992. [Acervo Rachel de Queiroz/Instituto Moreira Salles]

**ANEXO B – FORTUNA CRÍTICA JORNALÍSTICA DE “PRIMEIRA ONDA” DE
DÔRA, DORALINA (1975)**

“Dôra, Doralina”

Hélio Pólvora

Jornal do Brasil

Rio de Janeiro-RJ

26 de março de 1975

O último romance de Rachel de Queiroz – sem contar **O galo de ouro**, publicado em folhetim, numa revista – data de 1939. É **As Três Marias**. Desde então a escritora deixou de fazer ficção longa para se dedicar a outros gêneros, principalmente a crônica. Eis que surge agora **Dôra, Doralina** – e a primeira conclusão a tirar-se é que o longo hiato apresenta a autora defasada em relação a certas conquistas estruturais que o nosso romance absorveu a partir do *ciclo nordestino*, o qual ela ajudou a fundar com **O Quinze** (1930).

Mas, se este novo romance denuncia a linearidade do relato, a busca de unidade ficcional de causa e efeito é empreendida com largueza de horizonte, de forma a movimentar algumas figuras humanas bem talhadas no circuito de seus conflitos e na tentativa de apreender significados. **Dôra, Doralina** será lido por quantos desejem saber “o que acontece às pessoas” – objetivo prioritário na história longa ou curta. Temos o romance da personagem, o romance de uma vida.

Maria das Dores (o nome é significativo) descobre, depois de uma peregrinação à procura de sua identidade e destino, que “a vida toda é um doer”. Nascida e criada em uma fazenda no interior do Ceará, sob o guante da mãe dominadora, conclui, ao fechar o círculo de sua experiência, que o cárcere privado não estava apenas nas terras da Soledade. Ao viver em companhia de outras gentes, fora de sua ambiência familiar, sente-se igualmente solitária e torturada. O isolamento final a que se recolhe, depois de reunir a soma da felicidade mesquinha e dos numerosos contratempos, parece-lhe, assim, mais adequado e espontâneo que as promessas de liberdade e realização interior.

Por outros meios e com outras palavras, ela chega à mesma descoberta que Flannery O’Connor, em **Wise Blood**, sugere: “O livre arbítrio não significa uma

vontade única, senão múltiplas vontades em pugna dentro de um mesmo homem.” Este é o significado perseguido pela autora no cenário extensivo do romance, nas peripécias a que submete sua personagem. E, pode-se dizer, o tema do relato. Dôra, pelo visto, não é uma encafandrista a mergulhar em suas próprias águas, disposta a revolver profundezas. Falta-lhe o equipamento mental. Mas o que lhe falta em lógica vem a ser suprido pela intuição e sensibilidade. Ela é o contrário do que anota sobre seu finado marido Laurindo: “Aquele era feito de vidro, através não passava nada, nem choro, nem amor, nem pedido, nem rogo, nada lhe deixava risco ou fazia marca.”

Prevalece no romance a consciência limitada da personagem, uma vez que Rachel de Queiroz preferiu o ponto-de-vista da primeira pessoa. A opção por essa maneira de narrar justifica a linearidade e a massa de dados exigida para que a narradora alcance afinal o resumo de sua verdade. Por outro lado, não deixa de encerrar alguns perigos, entre eles o da extensão do discurso. Dôra parece calada, reclusa – e, no entanto, comete a proeza de prender, durante horas, uma audiência invisível. Seus poderes de expressão estão sonegados no corpo do romance, mas chovem, de repente, em terra que suspeitamos árida e fria.

Felizmente para o romance, a consciência limitada de quem o narra é compensada pelo controle direto que Rachel de Queiroz tem de sua criação. Esse controle não apenas ordena a vida de Dôra, como lhe imprime a lógica muito maior na ficção do que na vida real. A romancista trabalha em sua personagem com a paciência do artesão, para vesti-la com as cores mais destacadas da plausibilidade – e quando o consegue, a intervenção do artista cessa, a ficção se impõe e segue seu próprio curso. É o triunfo do ficcionismo sobre os artifícios de sua montagem. Esquecemo-nos de contestar os dotes literários de Dôra, de medir até que ponto vão o seu cálculo, a sua frieza, o seu empenho de comunicar-se.

Enquanto situado no Nordeste, **Dôra, Doralina** reforça sempre o aspecto da verossimilhança como a atestar uma verdade já conhecida, a saber: o ficcionista é consequência de sua comunidade, do meio que lhe feriu os nervos e lhe despertou a consciência, do meio que o plasmou inapelavelmente. O romance perde vitalidade quando a ação segue o litoral no rumo do Rio de Janeiro, atrás de uma companhia de teatro ligeiro empresada por Brandini, figura simpática e caricata. Sustenta-se, nesse caso, no elemento exótico, da mesma forma que a personalidade violenta e generosa do Comandante, na terceira parte, consegue alongar o fio narrativo, na

viagem pelo São Francisco e na descida até o Rio de Janeiro, a despeito da fuga de substância.

Somente as frequentes incursões ao passado, no interesse de atar as pontas do percurso existencial de Dôra, soerguem o romance onde ele vacila por trilhar justamente terreno estrangeiro. A densidade da primeira parte, tecida também em torno de uma misteriosa figura de mulher – a viúva Senhora que se tornou dona de si mesma – alimenta-se precariamente, na segunda e terceira partes, das lembranças do pretérito, servindo de salvo-conduto para que Dôra reencontre no fim a enseada de sua solidão espontânea.

Senhora com o seu “olhar de ultraje”. Dôra com as suas dores fortes e amortecidas. Um romance em que a presença do Nordeste, através de seus tipos humanos característicos e de seu *pathos*, está contida, usurpada. A compensação – já aí não em termos de romance, mas de crônica – está no reencontro de conteúdo nostálgico com três decênios da vida brasileira – provavelmente os anos 30, 40 e 50.

“O retorno de uma grande romancista”

Octavio de Faria

Diario de Pernambuco

Recife-PE

28 de março de 1975

Falo de Rachel de Queiroz, é evidente. Dessa nossa grande e querida Rachel de Queiroz que, depois de mais de trinta anos de silêncio, volta ao terreno da ficção com **Dôra, Doralina** (José Olympio, 1975). E como! E com que força!

A todos nós que saudamos **O quinze**, em 1930, não só como um grande romance, mas também, e sobretudo, como uma extraordinária promessa das nossas letras maiores, Rachel ainda nos devia qualquer coisa, quando, mais ou menos no fim da década de quarenta, interrompeu sua produção romanesca. **As três Marias**, o último de seus romances publicados (por não o conhecer, omito qualquer referência a **O galo de ouro**, experiência publicada em folhetins em **O Cruzeiro**, 1950), é de 1939.

Certo, a **O quinze**, por ocasião de cuja publicação, saudamos e amamos a “menina” Rachel, recém-surgida do Norte, de terras do Ceará, seguiram-se belos romances que em nada nos decepcionaram. Basta lembrar que nos deu o humano, sentido e vivo **João Miguel** (1932), e pouco depois **Caminho de pedras**, borbulhante de vida, emoção e recordações políticas (1937). E, por fim, **As três Marias** (1939), ainda mais rico em densidade humana e possibilidades temáticas.

Cada um desses romances revelava progresso em relação ao que imediatamente o antecederia. Inegavelmente, a ficcionista Rachel de Queiroz firmava-se, aperfeiçoava-se – pelo menos, do ponto de vista da técnica do romance. Ou melhor: cada livro publicado era mais “romance” do que o anterior. Desse ponto de vista, a diferença entre **As três Marias** e **O quinze** era enorme – qualquer que fosse a carga de “afeição”, de “entusiasmo”, que se tivesse guardado pelo primogênito desencadeador da série.

Justamente por isso, na esteira desse indiscutível caminho ascensional, esperávamos muito da “grande romancista”. Rachel de Queiroz era, entre nossos brilhantes ficcionistas da época, um daqueles em que depositávamos a nossa maior

e mais constante confiança. E esperança. E certeza de que essa esperança não seria frustrada.

Foi quando, nos dias ou anos que se seguiram à publicação de **As três Marias**, veio o grande silêncio. Anos e anos de abstenção criadora, com algumas rápidas incursões no terreno do teatro e povoado, apenas, pela insistente e sempre inteligente prática jornalística, pelo triunfante “cronicismo” dos anos cinquenta e sessenta, com prolongamentos em setenta – talvez a época mais medíocre da nossa literatura de pós-guerra. (Nada tenho, é claro, contra a “crônica” como gênero literário. Apenas, ela me interessa pouco, em geral a título quase que secundário. Confesso mesmo: crônicas, gosto de lê-las quando reunidas em volume, raramente quando publicadas parceladamente. Preguiça, talvez. Excessivo sentimento do efêmero do “jornal”? Provavelmente, a explicação é mais simples: outras coisas para ler, ensaios, romances, sei lá!...)

Infelizmente, no que diz respeito a Rachel de Queiroz, durou bastante tempo o pesadelo do seu silêncio como ficcionista. Mais de trinta anos, credo! A ela, pessoalmente, nada perguntávamos, por receio de tocar em qualquer ponto doloroso. E se tivessem existido tentativas fracassadas? E se nada mais pudesse brotar daquele solo que julgávamos – e com que razão!, asseguramos hoje – tão promissor, tão fértil?!...

Veio, enfim, certo dia, a confissão espontânea: a fonte tornara a jorrar... As páginas do novo romance (ainda sem título) começava a se acumular. E **Dôra, Doralina** (título fraco, para livro tão grande) aí está, pronta, editada, oferecida à admiração de todos nós.

Porque – e eis talvez o essencial – provocando a nossa incondicional admiração, aquela que Rachel de Queiroz sempre mereceu e a que, mais do que nunca (**O quinze, João Miguel, Caminho de pedras, As três Marias**) faz jus com o seu novo e esplêndido romance.

Apesar de já o conhecer, graças à generosidade da Autora, julgo ainda cedo para me estender sobre as belezas de **Dôra, Doralina**, sua verdade humana, humaníssima, suas excepcionais qualidades como “romance”. É certo que poderia, desde já, estender-me com justo entusiasmo sobre seus personagens, como, por exemplo, à extraordinária Senhora que enche e ultrapassa toda a primeira parte do livro e revive, no final, amalgamando a aventura inteira de Maria das Dores, a Dôra, a Doralina – também outra figura magistralmente desenhada – e a principal, aliás. E

a quem se junta, a terceira chave do drama: o estranho, humano e simpaticíssimo Comandante que não dirige apenas um barco de navegação fluvial, mas o destino de um ser tão peculiar, tão caro a nós todos que ainda temos no coração **O quinze:** a Dôra, Doralina, cujas reais iniciais são tão nossas conhecidas...

Mas, ainda me parece cedo para exame mais aprofundado de romance que tanto nos agradou. A ele voltaremos, se o tempo nos for dado... e espaço, nesse jornal amigo.

“Depois de 30 anos, a realidade volta humanizada e tocante”

Haroldo Bruno

O Globo

Rio de Janeiro-RJ

30 de março de 1975

Com **Dôra, Doralina**, Rachel de Queiroz volta ao romance para ampliar o sentido da saga, do documentário social e do testemunho humano, que configurou sua ficção regionalista como inconfundível criação pessoal, mais além das características do *romance nordestino*, que ela, aliás, encaminhou no rumo duma expressão mais atual e não comprometida pela influência modernista, ao publicar **O quinze** logo depois do aparecimento de **A bagaceira**, de José Américo de Almeida. Porque sua concepção e sua técnica estavam impregnadas de um sopro de dramaticidade por assim dizer espontâneo, e de raízes telúricas ou naturistas que resultavam duma visão individual (especialmente presentes na primeira parte de **Dôra, Doralina**: “O Livro de Senhora”), da sua vocação pura de escritor, qualquer dos romances daquela fase de Rachel de Queiroz tem hoje um valor renovado de leitura que nenhum dos livros de José Américo possui mais, embora não se lhes possa negar importância histórica.

A razão da permanência e superioridade da obra de Rachel assenta na transfiguração do dado objetivo pelos recursos imagísticos da linguagem coloquial, que aqui atinge o máximo de expressividade, e da sensibilização do real pela constante presença do elemento humano. Em termos de arte literária – uma arte que não se desvia no jogo lúdico sem significado, ou na retórica que não constitua uma manifestação do ser através da corrente encantatória e simbólica dos signos – o que mais é de se admirar vem da conjugação da paisagem, evocada como circunstância elementar, como determinante dramática ela mesma (não como pano de fundo), e da experiência psicológica aberta. Com isso são evitadas duas distorções, geralmente observadas na ótica narrativa: o descritivismo e o psicologismo. E a imagem do homem, se pode talvez perder em introspecção vertical, sempre suspeita porque baseada em impressões subjetivas, no inconsciente do autor, ganha em definidos contornos, em substância existencial, possibilitando uma mais intensa

comunicação emotiva. E de uma tessitura de simples emoções ou de tragédia sem grandiloquência é feita a história de Doralina, de Senhora, do Comandante, dos artistas de burleta, de Xavinha, de Delmiro, de tanta gente de carne e osso e sangue.

É do jargão crítico a referência a qualidades plásticas da forma literária, querendo significar que o escritor consegue transmitir sensações visuais, reproduzir com viveza cores e movimentos através da flexibilidade ou fluência da elocução. No caso de **Dôra, Doralina**, cabe o conceito quando retirada dele qualquer conotação maneirista, pois o vocabulário, a sintaxe, o insubstituível ritmo da frase, que é sem dúvida o sinal mais evidente do estilo próprio, repousam na poderosa sugestão que a autora retira do aproveitamento semântico da língua falada, das fontes orais da escrita, a que não faz concessões vulgares e pornográficas.

Esse sempre constitui o cariz do estilo de Rachel de Queiroz, agora valendo como veio de criação pela força com que a narrativa verbal faz parte decisiva da cosmovisão e da estrutura, se libera no fluxo intencionalmente desordenado e variável da ação, delimita-se para fixar situações e vincar os traços dos personagens, torna-se incisiva ou vaga, direta ou alusiva conforme os planos do romance. É mais fiel ao desdobramento do que à condensação (sem repelir a síntese poética), uma vez que o texto representa um tríptico traspassado pela figura onipresente da personagem-narradora e pela presença concreta, logo depois transmutada em sombra indelével, de Senhora e outros mortos.

A valorização mais densa e livre do típico no estilo, a sabedoria em urdir a trama dividindo-a em partes formalmente independentes, mas que guardam claras ou sutis relações de conteúdo e fatura (essa rica unidade que se obtém pela diversificação dos tratamentos, uma das conquistas do romance moderno), a galeria de tipos os mais diversos, como diversos são continuamente os acontecimentos e os estados de espírito, o ódio e o amor numa oposição quase maniqueísta de bem e mal (“O Livro do Comandante” em contraste com “O Livro de Senhora”), todos marcados por uma lei de mutação que termina no retorno de Doralina à Soledade e na promessa de novo ciclo de vida (expressa na metáfora do nascimento do bezerro), o choque dos sentimentos, da irreduzibilidade das paixões, que é, em suma, o que permanece – isso bastaria para mostrar que **Dôra, Doralina** é uma espécie de remate de toda uma obra.

Remate, naturalmente, no sentido de representar o ponto mais alto de uma construção arquitetônica, ou de uma projeção, de uma curva bem desenhada. Mesmo porque esse romance contém, por baixo de seu elevado nível de realização, tais premissas criadoras, tal leque de possibilidades inesperadas (uma delas seria a dimensão do burlesco, de que é exemplo a segunda parte, “O Livro da Companhia”), força tão grande para inventar e dizer, que, ao escrevê-lo, Rachel de Queiroz se confirma e se inaugura novamente. Ficcionalista que ocupa um espaço imenso em nossa literatura e cujo material é o homem com suas paixões, seus gestos de grandeza e de miséria dentro da vida. É a realidade humanizada e tocante, pois a criação literária jamais será para a Autora de **Dôra, Doralina** um exercício beletrista.

“Senhora Dôra”

Bruna Becherucci

Veja

São Paulo-SP

16 de abril de 1975

É num tom impessoal de crônica, em páginas objetivas até demais, que Dôra Doralina vai contando a sua vida inocente e perversa. Pois a personagem não brotou da imaginação de Rachel de Queiroz com a solidez e a consequência que deveriam caracterizar uma história autobiográfica. Trata-se de uma protagonista pouco vibrante no seu ódio pela mãe (que trata só de “Senhora”), no seu amor-mito pelo pai falecido, na sua impaciência pela existência monótona na fazenda em que mora, absolutamente dominada pelo pulso materno, pelas imposições de uma pessoa amassada com o barro de Eva e a soberba de Lúcifer. A ponto de a mãe ser amante de Lucindo [*sic*], o próprio marido de Dôra, um ser maligno e desbotado que a autora apenas esboça.

Enfim, aquela que deveria ser uma tragédia não passa da sombra de um drama da mesquinhez e do tédio.

Segredo sem suspense – Laurindo acaba morrendo em circunstâncias misteriosas mas “Senhora” é importante demais para que a polícia investigue o caso. E um segredo sem suspense domina a morte do jovem fazendeiro. Dôra recusa os véus negros da viuvez e se afasta da fazenda e do passado. Uma vida de fátuo mas sadio mambembe a prende até o dia em que encontra o fascinante comandante de um barco que navega no São Francisco, um bonitão a ostentar uma carga de romantismo rústico e de exuberância tropical. Dôra vive então seu grande amor num casamento bem sucedido mas que se conclui com nova viuvez, agora sinceramente sofrida.

Talvez a mais genuína passagem de sua história comece com sua volta ao lar. O retorno parece quase uma entrega humilde. Com a morte da mãe, Dôra se transforma numa nova “Senhora”, satisfeita com a posse da terra, do gado, das coisas, ainda que sem o frio egoísmo que aprendera a sofrer. Torna-se ela a mulher que não espera mais nada da vida e se realiza na conquista dos bens concretos e na capacidade de apreciá-los. Desce dos píncaros do sonho, da altivez, de uma

certa desordem mental para aceitar o papel final que o destino lhe oferece, uma vida monótona embora rica de experiências. Não é, este, um dos melhores livros de Rachel de Queiroz. Desde o princípio, porém, o trabalho sustenta o tradicional estilo sorridente, otimista, sincero e moderadamente irônico da autora. E isso lhe dá o valor de uma leitura.

“Dôra, Doralina, a volta ao romance após 36 anos”

Antônio Carlos Villaça

Jornal do Brasil

Rio de Janeiro-RJ

19 de abril de 1975

Saudemos Rachel de Queiroz efusivamente por esta sua volta ao romance. Sim, senhor, depois de 36 anos de silêncio, retorna a grande escritora ao gênero da sua estreia literária, aos 20 anos, com o famoso **O quinze**, de 1930, hoje em décima sétima edição, com estudos de Adonias Filho e Augusto Frederico Schmidt e louvado de Manuel Bandeira.

Em 1932, saía **João Miguel**. Em 1937, **Caminho de pedras**. Em 1939, **As três Marias**. E houve então uma ruptura entre a humaníssima Rachel de Queiroz e o romance, que parecia o seu gênero. Tenho um xodó especial pelo **João Miguel**, que sempre me pareceu um grande romance. Em 1950, desejosa de ir à Europa, Rachel escreveu para a revista **O Cruzeiro** um romance, **O galo de ouro**, ainda inédito em livro. Li-o, folhetim por folhetim, à proporção que saía, e julgo que deve ser editado sem demora. Há muitos anos, ouvia-se que Rachel, cronista, dramaturga, figura humana, estava escrevendo um romance, **O solitário**. Seria a personalidade estranha e trágica de Delmiro?

Parece que a ficcionista hesitou entre Senhora e Delmiro, que são grandes figuras patéticas. Acabou fixando-se em Dôra, Doralina, e o romance flui com uma leveza, uma simplicidade, uma naturalidade que logo nos conquista para sempre. Não é romance complicado. Não é texto difícil e construído. A elaboração aqui é a da mesma vida, simples, ordinária. Rachel falou em “volta de maré rasa”, a propósito dessa espécie de *rentrée*, ou segunda estreia. Longe disto. É a grande maré da Rachel de outrora e de sempre, viva, fraternal, larga e sensível. Livro que se lê sem interrupção, porque a história nos puxa, nos arrasta, e quando a gente vê já está no fim do livro, dos três livros em que dividiu o romance, o seu belo romance da maturidade, o “Livro de Senhora”, o “Livro da Companhia” e o “Livro do Comandante”.

O livro acaba de maneira tão triste e tão trágica que o leitor comum pede mesmo aquela última página, dir-se-ia acrescentada pela delicadeza feminina da

Autura sagaz, a volta ao Nordeste, a visão da fazenda Soledade, as suas origens humanas, de cearense que descende de Alencar. Página de viva beleza que dá ao romance um fim lírico, em que se restaura ou se condensa o tom poético, de tantas páginas. “No sol do meio-dia, um vaqueiro encourado atravessou o pátio, passou por baixo do pé de mulungu, tangendo uma vaca vermelha com o seu bezerrinho. E nós saímos no sol quente para ver a Garapu nova que mugia zangada sem querer passar pela porteira aberta”... Visão da vida que renasce a sobrepor-se à morte.

No romance, o Comandante morre. Mas, na vida, o Comandante continua muito vivo, felizmente. Porque este livro todo é mesmo um livro do Comandante. Romance do amor de Dôra, Doralina pelo seu Comandante. Eis o que há de forte e vivo, neste romance. Uma história de amor que nos fere pela sua simplicidade total e genuína. “Não digo que eu descobrisse que tinha encontrado ali o homem da minha vida. Mas que desejei que fosse ele, desejei. Um homem lindo daqueles, embora antipático. Não sei”... Como tudo isto realmente está cheio de vida, marcado pelo sinete da realidade mais autêntica. Foi num bar que se encontraram.

“Falava imperioso, como se desse ordens aos outros”... E assim vai Rachel, no seu estilo macio e falador, a nos entreter com a aparição do Comandante, ali em Juazeiro, no rio São Francisco. Tem ela a palavra exata, própria, para cada situação, para cada ser, para cada silêncio, nada de aproximações, nenhum mais ou menos, mas tudo preciso e nítido, com a limpidez, da pureza da água. Tão simples. “De dia é o sol, de noite é o escuro. A gente tem que ir levando de tudo, o bom e o ruim”. É o povo que fala através da sua escritora, da sua romancista, da criadora que nos exprime, dando identidade e voz ao homem da rua, ao homem do povo do Brasil. “Bem, como dizia o Comandante, doer, dói sempre. Só não dói depois de morto”... Senhora, Maria das Dores, Laurindo, Delmiro, que figuras. Mas este comandante é que mais me impressiona. “Eu tinha sentido muito bem, diz Rachel, que aquele homem – era só querer, podia me trazer fechada na palma da mão”... O começo da página 128 é de uma beleza comovente. Mas das Dores teve a premonição medrosa de que o homem, provocado, era capaz de dar uma explosão (desde aquele dia tão longe, aprendi a ter medo das explosões dele). A descoberta do Rio me agrada. A mudança. Esta velha cidade da década de 50.

Doralina só nas horas de amor. E aquele botão de rosa vermelha... “Um dia, eu falei no nome de Doralina. Ele entendeu logo”... Eis o amor: “Isso é que fazia do comandante uma pessoa tão especial, capaz de compreender certas coisas mais

adivinhandando que escutando, sem exigir explicações, quase por meias palavras”. Sim, duas vezes a mesa do bar. “Me lembrou logo o primeiro dia em que o vira, também numa mesa assim de bar”...

Esta história de amor é uma grande história de amor. “Mas amor quer se enganar”... São duas personalidades fortes, desafiadoras, que se encontram, que se defrontam, Dôra e o comandante. Dôra que tinha fama de ser moça que não chorava nunca. A estrada mil vezes percorrida, que personagem esta Maria das Dores! O que há de bonito neste romance é o amor de Dôra ao comandante. “Ele tinha entendido – e isso era o milagre dele, me entendia sempre, adivinhava o que eu ainda ia fazer, como se para ele estivesse escrito num livro”.

Romance de gente, romance da humanidade de Dôra e do seu comandante, cheio de vida. Livro que ficará na sua simplicidade absoluta como um clássico da literatura brasileira, ao lado de **O Quinze**. Porque é apenas uma história de amor. Dôra descobriu num bar os olhos do comandante. E neles se libertou de si mesma.

“*Dôra, Doralina*, romance de R. Q.”

Austregésilo de Athayde

O Cruzeiro

Rio de Janeiro-RJ

22 de abril de 1975

Ousaria dizer que em plena maturidade de escritora, adentro nas experiências da vida e do mundo, carregada de sentido humano, eis a grande hora para escrever o romance maior: **Dôra, Doralina**. Os outros nasceram de inspirações visuais, as paisagens da seca marcaram certos sofrimentos da infância, diante do espetáculo do retirante, substância a caracterizar juntamente com o cangaço, a grande ficção nordestina, de Franklin Távora a José Américo. Em **O quinze** Rachel já trouxe as originalidades do seu estilo feito de leveza, graciosidade e no jogo macio das palavras, um gosto sensual mas de uma sensualidade do espírito, que ganhou na crônica altitudes de beleza e sedução não atingidas nesse gênero com igual maestria e sapiência por nenhum outro escritor no Brasil. **Dôra, Doralina** é um estudo da psicologia feminina, o comportamento da mulher em situações diversas e imprevistas no seu destino, desde a casa materna, com os desentendimentos que tantas vezes acontecem entre seres que vivem de amor natural, pois assim mandam as convenções, mas no cotidiano opõem-se como se verdadeiramente fossem inimigos, num rancor silencioso, roídos de desgostos e incompatibilidades que as palavras não ousam traduzir. Pela primeira vez no romance, Rachel descreve, do Rio de Janeiro, os tumultos deste viver carioca, as complicações e surpresas da luta que se trava para ganhar um lugar ao sol. Dôra, Doralina é cheia daquelas virtudes de altivez e tenacidade para chegar ao objetivo, que fazem parte da formação moral nordestina e no homem e na mulher igualmente dão o traço do berço. Nas situações difíceis e várias, criadas pelas circunstâncias que não faltam na existência, Dôra, Doralina não perde nunca o sereno conformismo, jamais submisso, exceto quando encontrou no amor apaixonado a suprema razão e depois dele nada mais foi aventura e sim a volta às origens familiares, repetindo até mesmo a soberana autoridade da Senhora, a mãe pela qual jamais tivera transbordamentos de ternura e de quem recebera a ferida inesquecível para o orgulho de uma mulher. Nenhum dos outros romances de R. Q. possui a mesma profundidade de prospecção da alma e

dos instintos que lastreiam e explicam o seu comportamento. Não sei se Rachel leu e amou Stendhal, sobretudo em **Le rouge et le noir** ou na **Chartreuse de Parme**. Encontro em **Dôra, Doralina** aquela mesma lógica de acontecimentos, com a sutileza de tramas a se desdobrarem por uma força incoercível, espécie de fadário a cumprir-se nos episódios que se sucedem sem perder o fio da corrente, que vai arrastando as personagens com aquela mesma força da água em busca do oceano. E o oceano não é mais do que a alma humana, ao sopro de suas inquietações tempestuosas ou placidamente recebendo a luz consoladora. Poder-se-á dizer que os outros romances de Rachel de Queiroz dramatizaram o mundo limitado do seu Nordeste, mas **Dôra, Doralina** atinge a universalidade de sentimentos acessíveis a todas as consciências, pois os conflitos desse romance não são peculiares de uma gente, de uma terra ou de um tempo: as suas raízes penetram a natureza. Assim, **Dôra, Doralina** é um símbolo da força e da fragilidade que fazem as grandes e iminentes contradições da vida.

“Rachel de Queiroz”

Oliveiros Litrento

Jornal do Commercio

Rio de Janeiro-RJ

24 de abril de 1975

Uma cultura quantificada tende, inevitavelmente, a submeter-se ao gosto da massa, cujo gosto, em princípio, contraria os valores humanistas e artísticos. Eduardo Portella, em recente trabalho (**Teoria da Comunicação Literária**), pergunta: “Se a cultura da massa, que é fundamentalmente técnica, mobiliza todos os seus recursos no sentido da massificação, o que restará do homem e da cultura?” Logo, vencer ou tentar vencer a máquina racionalizadora, fugindo da tecnocratização, persistindo em acordar valores adormecidos, insistindo em converter a destruição em ressurreição, eis uma das principais tarefas (sem dúvida a mais importante) a marcar no escritor contemporâneo o signo da autenticidade.

Na confusão da forma com a técnica, o romance moderno, insaciável em sua revalorização por meio de novas visões e novos caminhos, adaptando ou condicionando a vida real à imaginária, possibilitando construir, em prosa, uma das mais admiráveis aventuras do espírito, torna equívoco o julgamento de que no plano da imaginação pode ser permitida a deserção da verossimilhança. A realidade possível, mais exigente do que a realidade existente, não é apenas determinada pela técnica do romancista, às vezes perfeita, mas sobretudo pela técnica aliada ao aprofundamento humano.

Rachel de Queiroz, a intérprete da simplicidade, da gente brasileira, quer romancista ou cronista, quer teatróloga ou jornalista, intimamente associada ao documentário sociorregional, que enriqueceu a literatura das secas, revelando-se escritora de expressão coloquial, tão objetiva quanto sóbria, vertiginosamente presa a um estilo artístico a levar sempre às raízes da fala popular, vem a ser, na realidade condicionante de sua prosa, a própria técnica submetida a um humanismo trágico, que embora universal, se revela particularmente brasileira.

Impossível o desconhecimento, após exaustivas análises e interpretações de nosso modernismo (V., entre outros, Mário da Silva Brito em sua excelente **História do Modernismo Brasileiro**), de que nossa ficção vem evoluindo, desde a Semana

de Arte Moderna para cá, em constante sentimento de brasilidade. O tradicionalismo regionalista de Gilberto Freyre, permitindo o aparecimento de José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge de Lima, possibilitou também o documentário ficcional de Rachel de Queiroz. Com **O Quinze**, seu livro de estreia, 1930, deu novo impulso ao romance nordestino, dois anos antes vitorioso com a publicação de **A bagaceira**, de José Américo de Almeida. Publicou Rachel ainda **João Miguel**, 1932, **Caminho de pedras**, 1937, **As três Marias**, 1939, **O galo de ouro**, 1950, romances, além de **Lampião**, 1953, teatro, **A beata Maria do Egito**, 1958, idem, **A donzela e a moura torta**, 1953, crônica, 100 **Crônicas escolhidas**, idem, **O brasileiro perplexo – histórias e crônicas**, 1963, **Seleção de Rachel de Queiroz**, 1973, e, recentemente, **Dôra, Doralina**, Livraria José Olympio Editora – MEC, 1975.

A cronista brasileira mais conhecida, por anos a fio colaboradora da revista **O Cruzeiro**, pontual aos domingos na 4ª. página (1º. caderno) do **Jornal do Commercio**, Rio, Rachel de Queiroz ainda que aparentemente mais cronista do que romancista, é escritora cuja consciência social (que a põe em permanente contato com sua terra e gente cearense) não apenas propõe fanatismo e cangaço. Nem somente o flagelo secular da seca. Ou os magníficos “flashes” que acusam a dependência e inferioridade da mulher nordestina. Mais do que isso, focalizando o destino da sofrida criatura humana (que quase sempre a de sua gente vista através de experiência pessoal), Rachel vem inserir-se em linha existencial de anseios e angústias, mas sem perder-se em perspectiva psicológica, antológica ou metafísica. A simplicidade, quer como romancista ou cronista, teatróloga ou jornalista, é a inconfundível marca de sua obra, agora essencialmente possuidora, ao lado de uma humanidade autêntica, de estilo tão maduro quanto apaixonante, como nos prova este atual **Dôra, Doralina**.

“Dôra, tão gente”

Cora Rónai Vieira

Jornal de Brasília

Brasília-DF

30 de abril de 1975

É triste a história de Dôra – a morte do Comandante, na flor da idade, “tão forte, tão moço”. Quem diria! Alegre, também – a vida no teatrinho mambembe de Seu Brandini, a Estrela, Dona Pepa, as aventuras encarrilhadas. Misteriosa, não deixa de ser: as esquisitices do velho Delmiro, o estranho fim de Laurindo, a mal contada morte de Bigode, relacionada (ou será que não?) com os afazeres do Comandante. Freudiana, para sermos mais sofisticados: o amor de Dôra pela vaga imagem do pai, o rancor mal-contido pela mãe.

Mas o melhor da história de Dôra é a não-consumação da tragédia, são os sentimentos violentos dissolvidos em pálidos tons pastel, como se, no fundo, nada importasse muito. E bem que estão presentes elementos para agradar ao Eurípedes ou ao Shakespeare mais exigente: a mãe que torna-se amante do marido da filha, a morte prematura de um grande amor, o velho ermitão que, de tão fiel à sua salvadora, chega a matar achando que está cumprindo um desejo seu. (E, pensando bem, será que não estaria? Porque lá para as tantas, a própria Dôra nos confessa que jamais teria a coragem de matar um vivente. Mas acrescenta um suspeito “quero dizer, matar com as minhas mãos”).

E isso é que é tão formidável, que nos prende tanto a esta história que Dôra nos conta: tudo é sugerido, mas quase nada é confirmado de uma maneira realmente concreta. Sempre fica a impressão de que o que foi, poderia muito bem não ter sido. Como o que não foi, quem sabe, não teria sido? Um sentimento de dúvida nos acompanha do começo ao fim, e a leitura vai se pontilhando de “será-que-foi-será-que-não-fois” mentais.

Mas mesmo o que é certo, o pão-pão-queijo-queijo é apenas insinuado. Duas frases nos dão a exata dimensão da traição de Laurindo e Senhora, sem dúvida um dos lances decisivos da história de Dôra – mas que, paradoxalmente, não chega a ocupar, como fato, uma página inteira. Depois, é verdade, reaparece. Mas nuns poucos pensamentos que Dôra deixa escapar, e nas trágicas consequências da

reação do velho Delmiro. Por outro lado, uma série de acontecimentos sem muita importância, passados na Companhia de Seu Brandini, ganham páginas e páginas, assumindo proporções – físicas – muito maiores.

Mas é compreensível. Porque, por mais que se queira revelar uma vida toda, de cabo a rabo, sempre se esbarra naquelas coisinhas que mexem tão fundo, de que não se quer falar. Ainda mais em se tratando de Dôra, nordestina reservada: manda o compromisso com a verdade que se conte, mas para que entrar em detalhes? As atividades de contrabandista do Comandante também não são abertamente declaradas. Mas, nesse caso, não sobram dúvidas a ninguém: é o carro chegando cheio de mercadorias, na calada da noite, a melhor peça que sempre se separa para Dôra, as amizades suspeitas, as batidas da polícia. E até mesmo a palavra “contrabando”, escrita algumas vezes com todas as letras. Mas é como se Dôra tivesse medo, ou vergonha, de contar a história toda, e o que escapa, escapa por acaso.

Mas nem só de dúvidas é feita esta criatura tão cativante. Existem as certezas, o preto no branco: acima de tudo, o seu imenso amor pelo Comandante, a dor de sua morte. Mas nem aí há tragédia, apenas a reação humana do desespero pela morte de uma pessoa amada. Esta é a palavra certa: Dôra é humana, é muito gente, com “G” maiúsculo. Como uma certa Rachel de Queiroz, amiga sua.

“Ficção e vida”

Adonias Filho

Jornal de Letras

Rio de Janeiro-RJ

Abril de 1975

Começo por dizer que, após iniciada, não se pode interromper a leitura de **Dôra, Doralina**, o novo romance de Rachel de Queiroz. A aventura de Dôra, que a força da linguagem amplia na ação episódica e se faz destino cheio de vida, responde pelo interesse que nos obriga a dele participar como as próprias personagens. Não o lemos em distância, pois, como espectadores do lado de fora. E, precisamente porque o lemos do lado de dentro, é que o sentimos – ao romance e à aventura – como a mais física e concreta das realidades no espaço e no tempo da ficção. Bastaria isso, aliás, para que o grande e autêntico romance já se mostrasse acima de qualquer contestação.

Mas, se Rachel de Queiroz impôs tamanha veracidade à estória, aos cenários e aos ambientes, esta se excede na caracterização das figuras. O Comandante, por exemplo, sem sacrificar as personagens menores, divide com Dôra a órbita psicológica. Duas presenças que completam a galeria, não apenas deste romance, mas de toda a obra de Rachel de Queiroz, inclusive gente de registro civil, como Lampião e Maria Bonita. Fácil entender agora por que a romancista sempre concentrou na criatura a base de sua ficção.

E, por isso mesmo, embora todos os componentes literários se articulem em função do romance, é na personagem que se estabelece o elemento decisivo. O exemplo maior outro não será senão Dôra, ou Doralina. A aparição é tão sensível na dimensão humana – vivendo, amando, sofrendo – que a temos em carne e sangue e nervos como símbolo e imagem da nossa própria condição.

E termino por dizer que, sendo este o livro de extraordinária personagem, ela é que não permite se possa interromper a leitura. Apaixonante demais, em verdade, o romance da humanidade de Dôra.

“A volta de Rachel de Queiroz ao romance”

Joaquim Inojosa

Jornal do Commercio

Rio de Janeiro-RJ

6 de maio de 1975

Com este romance **Dôra, Doralina** (Ed. José Olympio), reinicia Rachel de Queiroz a surpreendente marcha iniciada com *O Quinze* e continuada em **João Miguel e Três Marias**. Sente-se que o jornalismo profissional, que por vezes tanto descaracteriza o escritor, nenhuma influência exerceu no seu espírito que lhe atenuasse a marca de grande ficcionista. Cenas, arranjos, personagens, técnica e estilo, tudo se completa neste livro, de linguagem tradicional e amena, por isto mesmo de páginas por vezes empolgantes e o poder de atração que se constitui na força maior para o interesse do leitor.

Realmente o que em Rachel de Queiroz se distingue como expressão máxima na arte do romance constitui quase um segredo pessoal inimitável, milagre da natureza, que depois a educação aprimorou para as exposições no mundo intelectual, traduzindo-se talvez num ponto de fixação único: temperamento. Nisto como que se confundem cronista e romancista, na forma de dizer, na espontaneidade de estilística, com algumas originalidades bem dos gêneros explorados.

Este **Dôra, Doralina** continua um ciclo – o do romance regionalista. É preciso, neste ponto, não confundir o regionalismo tacanho, de casas de biqueira ou anúncios de vendas de escravos, de doces de iaiás ou quindins de ioiôs com o caráter universalista das dores e angústias do povo, do sofrimento coletivo, refletido num **A Bagaceira, O quinze**, nos dramas urbanos ou rurais de **Corumbas, Jubiabá, Usina...**

Neste recente **Dôra, Doralina** a marcha foi diferente: preferiu Rachel de Queiroz que esta abandonasse a fazenda cearense e ingressasse numa empresa de teatro. Toda a primeira parte, todavia, se passou no campo, de onde partiu para a vida, com o signo de uma viuvez indiferente. A vida nova seria urbana, do Ceará a Belém do Pará, Recife, sertão pernambucano, rio São Francisco, Belo Horizonte, Juiz de Fora, Rio... Decorrem, nessa vilegiatura, até ao regresso quando tudo lhe

parecesse acabado, as cenas fortes do livro, ora pelos bastidores do teatro, ora no romantismo de uma viagem pelo rio da integridade nacional, no encontro com o Comandante, cujo perfil, assim como o do empresário Seu Brandini, Rachel de Queiroz modela em modelo de prosa excepcional. Sim, porque nisto possivelmente reside a característica de maior nobreza do livro: que a autora não recorreu ao linguajar do momento por Drummond exorcismada na ladainha poemática do “Exorcismo” – “linguagem fática. Da fatividade e da não fatividade na oração principal”. Recorre, é certo, vez ou outra, a liberdades gramaticais não admitidas pelos carrancistas da língua, mas toleradas desde que o modernismo destruiu as muralhas chinesas do classicismo e do academismo. Rachel de Queiroz seria a primeira a exaltar esta conquista quando, passados 50 anos, referia que graças ao estilo fluente, pode estabelecer um incessante diálogo, não tanto entre as personagens, mas entre a autora e o leitor, que com elas se confundem. Desconheço que outro romancista, memorialista ou cronista, haja descrito com tanto amor e propriedade excursão pelo interior do país, de uma empresa teatral. E todas as ações se passam em tons de simpatia, da vida interna do grupo às consequências da sua presença.

Reafirmo, que a romancista admirável, como que se preocupou em evitar o fantástico ou a teatralidade das cenas violentas abrindo ao leitor a cada novo capítulo sempre as janelas de perspectivas amáveis. Previne-se, é certo, logo na primeira página, que “a vida toda é um doer”. Esta filosofia foi a tônica predominante do livro, apenas atenuada por constantes episódios de alegria, de bom humor, em cujas descrições é mestra sem rival Rachel de Queiroz. Leia-se um simples trecho do capítulo, quatro linhas apenas: – “Fora as orelhas, era um moço até simpático, bem tratado, perfumado, de anel de grau no dedo. Carro dele mesmo. Fui aos passeios, fui ao sorvete. Fui cear com ele. Acabei indo na tal de garçoniere, Deus que me perdoe”.

A sorte de Dôra, porém, é que ele vinha caindo de bêbedo. Agarrou-a, derrubou-a, vestido como estava, de sapatos, para uma cena sem consequências, – salvo a de fazer rir o leitor:

– “Mas no que caiu na cama e tocou a cabeça na almofada, ele passou as mãos ao redor do meu pescoço, procurou me beijar e resmungou com a fala mole:

– “Meu bem, vamos dormir um pouquinho, estou tão cansado, cansado!”

O destino de cearense é voltar sempre à região de origem; por isto a heroína principal do livro, Dôra-Doralina, mantendo a tradição, saiu, viajou, divertiu-se, amou, sofreu, para regressar, viúva de alegrias, à fazenda sertaneja, distrair-se dando nome às novilhas de primeira cria...

“A geração de trinta”

Roberto Fontes Gomes

A Gazeta

São Paulo-SP

7 de maio de 1975

Em 1930, Raquel de Queiroz publicou **O Quinze**, romance que a tornou conhecida em todo o país e que foi laureado com o prêmio “Graça Aranha” (1932) da Academia Brasileira de Letras. Estava lançada à consagração como escritora uma criatura envolvida em profunda sensibilidade e que, àquela época, esparramava seu enorme talento pelas colunas da imprensa do Ceará. Mas, Raquel de Queiroz não significava, com o seu romance, um nome isolado a despontar no cenário intelectual dos anos trinta.

Um conjunto de valores nacionais explodia ao mesmo tempo no romance, especialmente no romance nordestino: Jorge Amado, Graciliano, Lins do Rego, Amando Fontes, para citar alguns exemplos.

A atuação literária de Raquel de Queiroz sempre foi bastante dinâmica, quer no campo da crônica, quer do romance. E sempre voltada aos seus cenários de origem. Conta Renard Perez que a infância em Quixadá, tanto na casa situada na cidade quanto na fazenda, distante 18 quilômetros, deixou-lhe profundas recordações.

Entre outras, lembra-se a romancista de homens armados a cercarem a casa, a fim de tirar de lá um político que o pai homiziara. Intransigente nos seus princípios, o juiz não cederia. Desse episódio, perdido no passado, Raquel fixaria uma cena: a figura do pai audaciosamente sentado na cadeira da sacada de casa, de costas para a rua, sob a mira das balas inimigas.

Tudo isso, Raquel de Queiroz transforma em literatura e marca a evolução do Nordeste ao longo de sua obra. Sempre foi uma dedicada à leitura. Entre os escritores estrangeiros – é Renard Perez ainda quem conta – prefere os ingleses e, particularmente, Emily Bronte, de quem traduziu **O Morro dos Ventos Uivantes**.

É grande sua atividade no setor de traduções, já havendo passado para o nosso idioma cerca de 40 obras de autores como Dostoiévski, Balzac e outros. Dos americanos, gosta mais de Faulkner, Steinbeck, Hemingway. No Brasil, suas

grandes admirações vão, entre os mortos, para Machado de Assis, Graciliano e Lins do Rego, estes dois últimos pertencentes à sua geração literária.

Também na literatura infantil ela se tem destacado, diz o crítico Valdemar Cavalcanti que fez a experiência decisiva: colocou o livro de Raquel de Queiroz, **O menino mágico**, nas mãos de um garoto que fazia das suas, e viu que ele imediatamente se acomodou, entretido, só tendo olhos para ler a história.

Pois é aqui que eu queria chegar. Antonio Olavo Pereira, da José Olympio Editora, colocou-me nas mãos, através do setor de expedição da sua empresa, o novo livro de Raquel de Queiroz, **Dôra, Doralina**, e eu, que talvez estivesse fazendo das minhas, procurei posição, só tendo olhos para ler a história.

Personagens, fabulação, estilo, autenticidade, nada mais escapa ao seu controle, onde a estrutura compacta revela inclusive uma grande força artesanal, uma notável consciência dos objetivos da arte do romance. **Dôra, Doralina**, portanto, inscreve-se entre os grandes acontecimentos literários do ano, mostrando, inclusive, uma Raquel de Queiroz que, sem renegar o passado, conseguiu atingir nova etapa em sua arte de ficcionista, capaz de justificar uma análise retrospectiva de sua obra a partir de 1930. E é importante verificar, ainda, que embora desprovida de características regionalistas típicas, **Dôra, Doralina**, tendendo para uma conotação picaresca, começa e termina, como um círculo que se fecha, ou um ímã que atrai, ainda no mesmo cenário que viu nascer a autora e sua obra, ou pelo menos as raízes ocultas dessa mesma obra. Ou como diz a romancista: “O círculo se fechou, a cobra mordeu o rabo; eu acabei voltando para a Soledade”.

Dôra, Doralina exige a nossa participação. E Raquel sabe fazer com que a gente participe.

“Apaixonante demais, em verdade, o romance da humanidade de Dora”.

Acho que essa frase aí, dita por Adonias Filho, depois de ler **Dôra, Doralina**, é a que eu gostaria de ter dito. Realmente, apaixonante demais o romance da humanidade de Dôra. Demais, mesmo.

“A volta de Rachel”

Oscar Mendes

Estado de Minas

Belo Horizonte-MG

7 de maio de 1975

Quarenta e cinco anos depois de sua estreia em livro, aos vinte anos de idade, com o romance **O Quinze**, que já anda pela 12^a. edição e obteve de início o prêmio da Fundação Graça Aranha, Rachel de Queiroz volta a escrever novo romance, depois de **João Miguel**, de **Caminho de Pedras**, de **As Três Marias**. Durante todos estes anos que medeiavam entre o primeiro e o romance de agora, não esteve ela inativa. Escreveu continuamente crônicas, que formaram coletâneas já esgotadas e reeditadas. Duas peças de sua autoria foram representadas e mais um livro para crianças completaram sua bagagem literária sempre festejada pelo seu fiel público leitor. E ainda lhe sobrou tempo para várias traduções.

Durante seu tempo de jornalismo e cronista, seu estilo foi-se tornando cada vez mais fluido e coloquial, não lhe faltando aquele sal de graça e ironia tão característico de escritores nordestinos e especialmente cearenses. Suas crônicas, pela sua leveza, pela sua sensibilidade bem feminina, pelo seu calor de ternura humana, conquistaram um lugar de primeiro plano entre os melhores que se dedicam ao gênero. Estranhava-se que a autora houvesse abandonado o romance, onde já havia colhido tantos louros e prêmios. Ei-la agora de volta. Não mais a jovem professorinha que, com seu primeiro romance, lograva prêmios e louvores da crítica mais exigente.

Seu novo romance **Dôra, Doralina** (Livraria José Olympio Editora – Rio – 1975) revela todas essas qualidades e mais uma fluência narrativa e um sabor tão de fruta nordestina que é um prazer saborear essa prosa sem poses, que tem tanto de conversa desinibida e amiga, num alpendre de casa de fazenda ou engenho, quando um ventinho camarada alivia o calor e “farfalha nas palmas dos coqueiros”, como dizia seu antepassado o velho e o eterno Alencar. E é tão agradável essa prosa, toda encharcada de poesia, que os próprios puristas mais ferrenhos haverão de perdoar-lhe a deliberada adoção do verbo “ter” em lugar do “haver”, tão comum já na fala brasileira, e os começos de período com variação pronominal, que os

românticos já haviam ousado praticar, especialmente nos diálogos que reproduziam a fala corrente.

Seu livro de agora é a estória de uma alma feminina que um drama íntimo feriu profundamente: sua própria mãe torna-se sua rival no amor, e que depois, fora de sua terra natal e de andanças por outras terras do Brasil, procura em novo amor refazer-se da funda mágoa que a atormenta. Mas a fatalidade que acompanha essa Maria das Dores fá-la voltar à velha fazenda natal, uma ruína a mais entre as várias ruínas humanas e a decadência rural que as acompanha.

O romance está dividido em três partes: a primeira narra a vida de Maria das Dores, Dôra, Doralina, na velha fazenda cearense da “Soledade”, ambiente que Rachel pinta com conhecimento de experiências feitas, pois sabemos que parte de sua vida se passa agora também numa fazenda do interior do Ceará, cujo nome “Não me deixes” é um grito angustioso, soando sempre aos ouvidos de sua proprietária para que não se deixe de prender aos encantos e desencantos da metrópole tentacular, como diria Verhaeren, mas volte sempre a reencontrar seu eu mais profundo, ao contato com sua gente e com sua terra.

Essa primeira parte, “O Livro de Senhora” (Senhora era o nome que todos davam, inclusive a filha, a essa figura de mulher de aparência fria, mas ocultando um temperamento ardente, apaixonado, dominador) tem uma intensidade dramática quase dolorosa, nessa hostilidade latente entre mãe e filha, culminando no embate oculto aos olhos alheios, mas pungente torturante, levando à fuga de Dôra, para outros ambientes e outros dramas.

A segunda parte, “O Livro da Companhia”, tem um ritmo e graça de romance picaresco, quando Dôra passa a ser primeira atriz de uma companhia mambembe que percorre o interior do Brasil. As figuras dos artistas e especialmente do diretor da companhia, o italiano Brandini, são deliciosamente flagradas e essas andanças pelo interior do Brasil, com os azares das representações por vezes em palcos improvisados, são como um oásis após o drama amoroso lá na fazenda Soledade. Numa dessas viagens, ao subir o São Francisco, para vir a Minas dar espetáculos com a companhia Brandini, é que Dôra conhece o comandante do navio-gaiola, esse Asmodeu, de nome diabólico, que se apodera de seu corpo e de sua alma para todo o sempre.

Nesta terceira parte, “O Livro do Comandante”, Das Dores vive novas experiências no Rio de Janeiro dos tempos da Segunda Guerra Mundial, ainda

convivendo com a família Brandini, encalhada na capital federal, dissolvida a companhia, e num meio de contrabandistas de vida aventurosa. Mas o comandante morre, como já morrera Senhora, e Dôra vai voltar definitivamente à Soledade, em todos os sentidos, ruína a mais em meio doutras ruínas: a sua gente que envelhece e morre e a sua fazenda a arrastar um resto de vida já condenada.

Ao terminar a leitura desta saga de Dôra, tão rica de vivência humana, tão pungente, tão gostosa de ler-se, não podemos deixar de perguntar: por que demorou você tanto a voltar, Rachel?

“Bilhete a Rachel de Queiroz”

Torrieri Guimarães

Folha da Tarde

São Paulo-SP

12 de maio de 1975

Andam os sábios do mundo, há milênios, indagando sobre o homem e sua realidade, a razão de sua presença na terra, sua origem e seu fim. E tantas são as teorias quantas as cabeças pensantes – daí por que talvez o leitor benevolente nos permita também a filiação a alguma dessas filosóficas, já que criar coisa nova sob o céu é tarefa das mais difíceis, creio mesmo que impossível. Imaginemos, portanto, que a vida do homem talvez não seja uma viagem (umas mais curtas, outras mais longas, umas difíceis, outras não) que começa naquela miniatura de laboratório-espacial que é o ventre materno, onde todas as matrizes do novo ser se fundem segundo o modelo de seus criadores, e termina pela porta dos fundos, de saída dos artistas, que é o túmulo. Assim, entre o berço e o túmulo, entre o vagido do nascimento e a sororoca da morte, cumpre-se um ciclo de existência, fecha-se um arco, tornam a encontrar-se as linhas de um círculo – ou a cobra morde o rabo, como nos diz Rachel de Queiroz.

Reage a criatura às solicitações do mundo, vive em sociedade um processo de moldagem de sua personalidade, influenciando e recebendo influências, aprendendo e somando experiências, muitas vezes violentando-se dentro de estruturas que não mais correspondem às misteriosas aspirações de seu ser interior. E evolui por ciclos, e cresce, e matura-se, e envelhece – quase insensivelmente, com poucas variações, mais segundo os instrumentos de que dispõe para sua manifestação no mundo do que por modificações extremas, acaba repetindo o modelo no qual foi calcada, e do qual todos nós tentamos fugir, em certo momento.

Aí está a notável lição de Rachel de Queiroz neste seu romance **Dôra, Doralina**: a perpetuação da vida apesar de todos nós, o seu inflexível e determinístico vir-a-ser, no qual todos os nossos sonhos funcionam apenas como necessárias fugas à realidade. O mundo está em constante transformação – as flores, os pássaros, as águas do mar que se quebram em ondas e somem-se nas areias – e, contudo, em sua essência, continua o mesmo. Pode o homem mudar o

cenário de sua vida, pode vestir-se de sonhos novos a cada ciclo de sua existência – e contudo permanece imutável, intransferível, a sua herança como ser humano.

A começar do título percebe-se a surda luta da heroína para fugir ao seu trágico destino: cunhada Maria das Dores, como fruto do sofrimento da mãe, ela entretanto se realiza intimamente como Doralina, nome carinhoso que lhe recorda o paraíso dos braços paternos. O surdo duelo entre mãe e filha, que se amam e se repelem, inconciliáveis, num cenário que a força de recriação da escritora faz saltar aos nossos olhos – acabamos convivendo com essas figuras soturnas, participando de seus segredos, de seus rancores, de suas esperanças e temores – são páginas das mais brilhantes de nossa literatura.

O romance desenvolve-se como uma peça de teatro, em três atos: neste primeiro, Dôra cumpre o seu ciclo de vida no ambiente familiar, oscilando entre o amor e o ódio, ela mesma parte das forças que sustentam aquelas estruturas, por força de sua própria criação. Desse palco angusto em extensão, mas de rico aprofundamento psicológico, parte para o palco mais amplo do mundo, através de uma companhia de teatro mambembe, que a leva a viajar por várias capitais e cidades, enfrentando a batalha diária de mostrar-se ao público, de ser aplaudida e vaiada.

Preparada para aceitar as regras do mundo, ela sente-se liberta das peias que a prendiam ao passado, descobre que não precisa dar-se por obrigação, mas amar quando quiser e a quem quiser. O amor pelo amor. Realiza-se como mulher, enriquece-se de mil experiências, compõe a sua história pessoal, forma a sua sociedade, influi em seu mundo.

Mas continuam vivas e latentes em sua alma aquelas forças que a criaram, que lhe deram forças para iniciar a viagem de suas experiências: por isso, no último ato, ela acaba recompondo em si a figura da mãe, quase repetindo seus gestos, sua fala, a imposição de sua figura, para consumir-se, igual a ela, na sua solidão. Essa solidão transcendental, indefinida, que faz de cada um de nós – não importam os contatos, as relações de toda ordem, os encargos, as amizades, as loucuras que inventaram – uma individualidade. Um ser único. Que cumpre o seu ciclo de vida conforme a sua íntima e imutável essência; e que acaba dialogando apenas com os fantasmas de seus sonhos.

Rachel, parabéns. Você retirou do lindo figuras inesquecíveis, quase de tragédia grega, essa viúva silenciosa, esse cangaceiro amalucado, essa alegre

companhia teatral, o comandante. E Dôra, maior talvez que Gabriela e Teresa, se é que me entendem. Muito mais real como tipo (filosófico) humano.

“Dôra, Doralina”

Helena Ferraz

O Globo

Rio de Janeiro-RJ

13 de maio de 1975

*Antes de abrir o livro, palavra que se fica um tanto invocada com aquela repetição de **Dôra, Doralina**, de vírgula no meio. Mas logo se faz conhecimento com a moça e ela explica direitinho a origem do nome, ou melhor, dos nomes. E vai contando a sua vida de um jeito tão natural e sentido que, como bem disse Adonias Filho “não se pode interromper a leitura deste romance”.*

Não se pode, mesmo. Porque, no meu ver de leitora (que não sou crítica nem nada), a principal qualidade de Rachel de Queiroz é a de transformar seus personagens em gente, de carne, osso e alma. O seu romance, assim, deixa de ser literatura para tornar-se uma história acontecida de verdade, com criaturas que poderíamos encontrar, fácil, por este mundo de Cristo.

Escrito na primeira pessoa, a jovem das Aroeiras chega a “roubar o show” da romancista. Quem escreve com tanta veracidade tinha que ser gente, amada e sofrida, lembrando-se de tudo por que passou e lançando-o no papel, quem sabe para fica um pouco livre daquele peso de sofrimentos:

“Pensei que ia contar com raiva no reviver das coisas, mas errei. Dor se gasta. E raiva também.”

O que não se gasta, com certeza, até a última página, é o nosso interesse pela narração, povoada de seres tirados do próprio cenário em que vivemos. (Quem, na sua infância, não curtiu a dedicação de uma Xavinha ou de uma Maria Milagre?) Isso, como nomes de segundo escalão. Quanto às estrelas de primeira grandeza, apresentam-se inteiriças, sem uma falha em sua feitura psicológica, coerentes consigo mesmas. Desde Senhora, aquela antipatia em figura de gente, mas eficiente até à raiz dos cabelos louros e o Comandante – que tipão de homem! – de encher os olhos e o coração das mulheres, com suas delicadezas de noivo antigo e, de repente, tremendos gestos de brutalidade. Para não falar na própria Dôra, contando, sincera e espontânea, a sua vida de mocinha no Interior dos anos 40, com uma

incrível capacidade de dedicar-se e, ao mesmo tempo, de adaptar-se às mais esdrúxulas circunstâncias.

Reforçando a autenticidade da narrativa, temos a descrição dos ambientes da época “quando Senhora inaugurou o rádio na sala com uma bateria de caminhão”. E o povo da fazenda Soledade esbaldava-se com o teatro Cego, embalado pela voz do Celso Guimarães, de Ismênia dos Santos e César Ladeira. Como mais tarde, em Fortaleza, o time feminino gamava por Vicente Celestino e seus dós de peito, ao vivo, as operetas do Teatro José de Alencar. Anos depois, já no Rio – ainda cidade maravilhosa – ressurgem o carnaval, puxado a blocos de “sujos” e bailes do *High Life*. Aqueles famosos bailes – diga-se de passagem – sonho de toda moça solteira carioca que, mal enfiava aliança na mão esquerda, cobrava do recém-marido ao menos uma noite no Clube da Rua Santo Amaro, onde mulher de “família” só entrava de meia-máscara, e olhe lá!

Narrativa de uma vida a um tempo sentimental e pitoresca, pintando em technicolor o meio de uns vinte anos atrás e a vidinha da nossa classe média, **Dôra, Doralina** pode ser considerado, no meu humilde entender, um romance de costumes de nossa terra, desde a fazenda dos altos do Ceará, Recife e outros nordestes, aos bairros do Catete e Santa Teresa, na Capital do país. E tudo isso narrado naquele embalo de rede que é a prosa de Rachel de Queiroz.

Pode-se querer mais?

“*Dôra, Doralina*”

Lya Luft

Correio do Povo

Porto Alegre-RS

14 de maio de 1975

Este é um recado para quem gosta ou gostava de ler: leia **Dôra, Doralina**, e terá reencontrado um prazer estético perdido na leitura de livros mal escritos, confusamente escritos, pecaminosamente intitulados de “obra literária”.

Este é um recado para quem se considera um apaixonado pela linguagem, suas dificuldades, suas perplexidades, suas belezas: **Dôra, Doralina** é a obra de uma grande escritora. Talvez – e isso é opinião pessoal – da pessoa que, de momento, melhor saiba manejar o material de nossa língua.

Ler **Dôra, Doralina** é um refrigério, uma reconciliação, uma lição de coisas, uma lição de ofício e de humildade para muito escritor, maduro ou iniciante, que se enrola nas meadas da linguagem como criança aprendendo a andar.

Mas, afinal, quem é o autor? Rachel de Queiroz, uma senhora escritora, que a maioria de nós conhece apenas como cronista. Seu romance **Dôra, Doralina**, editado este ano, traça o que se convencionou chamar “um perfil de mulher”. Sua personagem, Dôra, não é apenas uma mulher, é todas as mulheres do mundo. E, pela universalidade da personagem, Rachel alcança uma das metas do escritor: sair do seu estreito mundo e criar algo de universal.

Mas o meu interesse imediato não é analisar o mundo ficcional do livro, e sim exaltar suas qualidades de estilo. A obra apaixonou pelo conteúdo, sim, desvendando o íntimo conflito feminino, pessoal e universal, com a finura de que só uma mulher, sensível e inteligente, seria capaz. Mas é também uma obra que fascina pelo emprego do material linguístico, esse tesouro que a Língua coloca à disposição de qualquer escritor, mas que só poucos, os “escolhidos”, realmente saberão trabalhar e converter numa obra-prima.

Rachel de Queiroz escreve com uma extraordinária fluência, sem tropeços, sem excrescências, deixando o leitor deslizar no seu estilo liso, direto, coloquial, mas rico e flexível, sem pobreza nem excesso. É gostoso ler Rachel de Queiroz, para o leitor comum. Para aquele que procura, além do prazer estético ou da

diversão, apreender o trabalho do artista, a arte do artista, repito que ler Rachel é uma lição de mestre. Sua linguagem não precisa ser descrita, deve ser saboreada, saboreada lenta e repetidamente, pelos que têm a paixão da palavra, o respeito pela palavra, o obsessivo desejo de lhe desvendar, ainda que um pouco, as belezas e os mistérios.

“*Dôra, Doralina*”

Dinah Silveira de Queiroz

Diário do Paraná

Curitiba-PR

14 de maio de 1975

Há muito cobrava à irmã de quem faz esta crônica um livro de Rachel de Queiroz. Ela estava escrevendo o romance intitulado “O Solitário”, e, quando eu reclamava ao telefone, Rachel me vinha com um desses risos especiais, em que a bondade derramada é uma ironia do bem: - “Eu sequei, Dinah, não dou mais livro”. De repente, “O Solitário” foi posto de lado – embora alguma coisa sua ficasse em **Dôra, Doralina**. E Rachel nos aparece agora com um romance deslumbrante, de vivíssimas mutações, com um desdobrar de cenas todo novo, como se o tempo, na autora trabalhando, mostrasse um novo apetite de escrever, que o seu riso de tão doce ironia deveria ter feito, em mim, antecipar. Contudo, se não sou daqueles que se enfileiram, entre os críticos, há vinte e cinco anos que faço minhas crônicas no dia-a-dia. Não poderei traçar uma crítica profunda, meticulosa comparativa entre **Três Marias**, por exemplo, e este **Dôra, Doralina** – sendo aquela a única obra onde poderíamos encontrar qualquer longínqua anunciação deste último livro de Rachel – porque não tirei carta de fazer crítica, sou cronista. Todos que me cercam sabem, no entanto, de meu entusiasmo por este livro.

Dôra, Doralina. O romance se divide em três partes, ou melhor, em três atos: o primeiro (O Livro de Senhora), foi para mim uma viagem ao passado, às casas das fazendas que conhecemos irmãmente. **Dôra, Doralina** tem uma linguagem viva e autônoma, livre de todas as marcas das anteriores criações de Rachel, e faz a narração de suas relações com Senhora, um ser poderoso em sua simplicidade, na irritação que derrama contra sua pessoa. Há sempre uma Senhora em todas as vidas de pessoas provindas de antigas famílias rurais, mas esta, apesar de seus aspectos negativos, está presente como um demiurgo do começo ao fim da narrativa. Ao final, fecha-se o círculo, como diz Dôra: - “O círculo se fechou. A cobra mordeu o rabo”. E na fazenda Soledade as coisas se vão acabando, mas as memórias do Comandante, como um príncipe, descrito ao leme de sua barca, a figura de Xavinha, a saudade do homem amado transpõem as linhas do livro para

condicionar o leitor a este estado de espírito pelo qual os acontecimentos não estão fora dele, mas dentro de seu próprio espírito. E não será esta a mais grandiosa forma de representação. Quando possuímos as personagens, de tal forma que o palco é nosso, a fisionomia que lhes damos é nossa também, é nosso o cenário que acrescentamos às decisões do autor – entrei como num sonho em toda essa movimentadíssima estória, **Dôra, Doralina**, e dela saí com saudades. E depois de todo o romance, quando vem o “Louvado”, de Manuel Bandeira, nós, que não somos poetas, só podemos tentar exprimir as desencontradas vozes de nossa alegria, ao ver que Rachel de Queiroz nasceu de novo com **Dôra, Doralina**, no prodígio da revelação do escritor em sua glória maior, a da capacidade de vir a ser outro dentro da própria grandeza.

“Rachel!”

Lincoln Nery

Jornal do Commercio

Rio de Janeiro-RJ

15 de maio de 1975

Com a mesma frescura que devem ter as manhãs sertanejas de sua fazenda nordestina e o gosto do maná descido do Céu, pela madrugada, Rachel de Queiroz acaba de dar-nos o seu novo livro **Dôra, Doralina**, romance em que, cada vez mais, se afirma captadora inimitável do cotidiano.

Como que ela recolhe as impressões antigas e as deixa fermentando na memória num longo processo de apuro, para, depois, filtrá-las, no fino tamis do tempo e dar-nos, afinal, traduzidas na cantante ondulação da sua narrativa.

Rachel de Queiroz possui o privilegiado condão de saber apresentar as pessoas das quais nunca mais nos esquecemos, isso lhe é inato, porque já o sentimos, em **O Quinze**, e daí por diante.

Mestra insuperável na expressão coloquial, muitos nem se dão conta de quanta sociologia há nas suas páginas. Já acumulou ela vasto material, nesse sentido, e que está à espera dos exegetas de amanhã.

A composição de um romance exige um trinômio – cenário, pessoas e fala. Cada um dos termos deve estar à altura dos outros. E a nossa heroína é exímia nessa dosagem, como se utilizasse uma balança de precisão.

A sua arte de engenharia, ao compor a carpintaria teatral para nela vaziar o relato, também se revela nesse seu último livro como uma das forças de sugestão da autora.

A história de **Dôra, Doralina** é marcada de angústia e de ternura, amor, desencanto, desejo, enfim, de todos esses ingrediente constantes e indispensáveis da vida de todos nós. Humana, muito humana, como muitos já têm dito de muita coisa.

É uma saga – toda vida é uma aventura – na qual se sentem, ao contá-la, um traço gentil de delicadeza e um influxo de bondade que Rachel de Queiroz dispensa às suas personagens, tal como se não quisesse magoá-las e entristecê-las.

Todas são vivas e palpitam e nós sentimos, com elas, as emoções.

Já chamei Rachel de Queiroz, mais de uma vez, de – a ímpar. E ela de fato o é.

A dedicatória do livro ao marido está num jeito inédito, concentrada numa exclamação: “Oyama!”.

Pois, a mesma exclamação, plantei diante do seu nome, ao receber o pacote da Livraria José Olympio Editora, com o seu livro: “Rachel!”

"Reencontro"

Peri Augusto

A Notícia

Rio de Janeiro-RJ

17 de maio de 1975

Admitia-se que Rachel de Queiroz, afastada há mais de 25 anos da ficção, a esta não mais voltasse. Continuasse no jornalismo, incursionando, vez por outra, como vinha fazendo, a gêneros literários diferentes. Depois de tão prolongado período de ausência, permanecesse desfrutando os triunfos do passado, embora aparecendo com livros como **Lampião** (teatro), **A donzela e a moura torta** (crônicas) e **O Menino Mágico** (literatura infantil). Apenas para se fazer lembrada.

Surpreendentemente, porém, reapareceu agora com novo romance, em que reafirma suas qualidades de excepcional ficcionista. Enquanto outros escritores, que surgiram na mesma época, continuaram no ofício, ela se retraiu. Privou os leitores de sua prosa atraente e personalista. O silêncio parecia significar o fim da romancista.

Em 1930, em Fortaleza, publicou por conta própria **O Quinze**, um dos maiores livros de todos os tempos sobre o fenômeno das secas, que escandalizou a paróquia provinciana e adquiriu notoriedade no País. Pelo seu valor, logo conseguiu dimensão nacional, sendo consagrado pela crítica e reeditado em São Paulo e no Rio. A seguir, em 1932, apareceu com **João Miguel**, também sobre a temática das secas e sucesso indiscutível. Seguiram-se **Caminho de pedras** (1937) e **As três Marias** (1939), com êxitos retumbantes, que a consagraram definitivamente e a colocaram entre as figuras mais destacadas de nossa ficção.

De lá para cá, encolheu-se. Só não se eclipsou porque passou a dedicar-se ao jornalismo. Os livros que depois lançou, com exceção das crônicas, excelente prosa, passaram quase despercebidos, sobretudo para o grande público. A crítica favorável que recebeu, deveu-se mais à amizade dos amigos e ao prestígio anteriormente conquistado.

Como teatróloga, com **Lampião** e **A beata Maria do Egito**, apesar dos prêmios grangeados no Rio e em São Paulo, não sensibilizou sua legião de leitores.

Se foram levados à cena, pouco se tem notícia. Sua passagem pelo teatro foi, assim, imperceptível.

Com **Dôra, Doralina**, Rachel de Queiroz retornou ao seu verdadeiro caminho, do qual jamais deveria ter se afastado, nada deixa a desejar aos seus sucessos passados. Pelo contrário, mostra-se mais segura, mais equilibrada e, fundamentalmente, mais amadurecida. Tem-se a impressão de que ela deixou o ostracismo voluntário a que se submetera para proclamar que está mais viva do que nunca. A geração das últimas duas décadas, que pouco a conhecia como ficcionista, vai lê-la com sofreguidão e admirá-la como ídolo.

O romance está dividido em três partes: “O livro de Senhora”, que se passa no sertão cearense, “O livro da Companhia”, que tem como cenário as capitais do Norte e Nordeste nas andanças de um “troupe” mambembe e “O livro do Comandante”, que se desenvolve no Rio São Francisco e termina no Rio de Janeiro. Itinerário perfeito e irretorquível. Mas, o que se deve mais admirar, é a intensidade dramática, onde Rachel de Queiroz exhibe sua invulgar capacidade de pesquisadora da alma humana.

Apenas uma restrição a fazer. E assim mesmo decorrente de um lapso da autora, que facilmente pode e deve ser corrigido na segunda edição do livro. Referimo-nos à presença do deputado que manda reservar passagem por telegrama, no “gaiola” “J. J. Seabra”. Naquele tempo, em plena guerra, no crepúsculo da ditadura getuliana, não havia parlamentares.

É lamentável que Rachel de Queiroz tenha permanecido tanto tempo fora de sua trilha natural. Quantos romances não poderia ter feito com sua imaginação criadora! As letras nacionais muito perderam com o injustificável e longo silêncio da ficcionista. Conforta-nos, todavia, saber que ela voltou e voltou com força total, porque **Dôra, Doralina** insere-se no que há de melhor da ficção brasileira.

“A Romancista Rachel”

A. Santos Moraes

Jornal do Commercio

Rio de Janeiro-RJ

20 de maio de 1975

A volta de um grande escritor ao gênero que o tornou famoso e que abandonara há muitos anos é sempre um reencontro feliz, especialmente quando o livro nos mostra em toda plenitude um mestre da arte de escrever. Esse é o caso do romance de Rachel de Queiroz, **Dôra, Doralina**, que a Editora José Olympio lançou há pouco mais de um mês e já alcançou uma repercussão nacional.

A atitude da romancista cearense de silenciar a sua novelística após a publicação de **As três Marias**, em 1939, era um dos fenômenos mais discutidos e ao mesmo tempo mais inescrutáveis da moderna literatura brasileira. Vitoriosa em toda a linha, saudada entusiasticamente desde adolescente quando publicou seu primeiro e hoje clássico romance **O quinze**, Rachel conquistou uma posição de indiscutível primazia, continuando em **João Miguel** (1932), **Caminho de pedras** (1937) e afinal **As três Marias** uma ascensão de primeira entre as romancistas brasileiras. De repente pareceu que a fonte da pura criação novelística secara na escritora, dedicando-se ela à crônica, ao teatro, à literatura infantil, principalmente à crônica, em que passou a figurar no primeiro time nacional, com uma produção semanal em **O Cruzeiro**, revista àquela época a mais difundida no Brasil. Da revista para o livro, Rachel conquistou, também no novo gênero a indiscutível primazia com **A Donzela e a Moura Torta**, **O Brasileiro Perplexo**, **Cem Crônicas Escolhidas** e **O Caçador de Tatu**.

E o romance? Perguntavam os amigos, admiradores e críticos. E Rachel desconversava, que era uma escritora profissional, vivia do que escrevia, da crônica semanal, de artigos e traduções. Quanto ao romance, à pura criação artística, poderia ficar relegada para um outro plano, o da criação desinteressada e sem correspondência pecuniária ao grande trabalho que dava.

Para outros romancistas, tal argumento seria perfeitamente válido e justificável. Pois escrever um romance meses e anos a fio, num trabalho feroz, para depois receber como retribuição o silêncio, a pequena repercussão, e, o que é pior,

uns minguados e miseráveis direitos autorais, é algo que seca e estiola qualquer criador, por maior que seja, e ao que poucos resistem. Com Rachel de Queiroz não se dava isso.

Seus romances eram consagrados pela crítica e o público, o primeiro já com 17 edições, o segundo com 6, o terceiro com 5 e o quarto com 6. Seu nome e prestígio nunca deixaram de crescer e obrigatoriamente figurava em todos os estudos, seleções e antologias do moderno romance brasileiro, ao lado de Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego, José Américo de Almeida, Adonias Filho, para falar somente nos que vieram das regiões do Norte e Nordeste.

Inexplicáveis continuarão, assim, os anos de silêncio da romancista, principalmente agora depois do novo livro que a traz de volta com toda força de criação, este **Dôra, Doralina**, que lemos com o prazer e o mesmo sabor de suas criações do passado, só que mais cristalizado, mais forte e mais expressivo, num retorno de absoluto domínio da arte de criar e da arte de escrever.

Com traços autobiográficos, como toda a sua obra romanesca, **Dôra, Doralina** é uma história de amor, com muita beleza e sentimento, ao mesmo tempo que retrata de maneira admirável vários tipos que se fixam e permanecem em nós, como só o conseguem os autênticos criadores. A figura do comandante do navio-gaiola do rio São Francisco, é de tal modo nítida e bem realizada que avança e ganha proporção em todo o livro. A própria personagem principal, Doralina, a moça do interior cearense que vive intenso drama, uma tragédia familiar e, ao ficar viúva, abandona a fazenda e a família e vai viver a sua grande aventura no mundo do *vaudeville*, do teatro musicado, integrando uma companhia teatral, é extraordinária. Isso lhe proporciona viajar pelo Brasil adentro, até o encontro definitivo com o grande amor de sua vida, o Comandante, e vão viver a nova e bela aventura do amor realizado, pleno, eufórico, total, apenas não totalmente feliz pela falta de um filho que, já no fim, ao relembrar a sua vida, Doralina lamenta como uma dor de espinho cravado em seu coração.

Admirável romance, com ação, poesia, arte inventiva, que incorpora à nossa literatura tipos realmente fortes e definitivos, como os que já citei e mais o do diretor da Companhia de revistas musicadas, Brandini, e das artistas que, companheiras de Doralina, o acompanharam pelas mais distantes cidades e capitais, aventura artística e um tanto boêmia, mas sobretudo humana, pelo interior do Brasil.

A mudança de cenários que se verifica em **Dôra, Doralina** em nada diminui a intensidade do livro, que começa numa fazenda do sertão cearense, passa para Fortaleza, e depois se desloca por várias localidades até a maravilhosa viagem ao sul do país pelo rio São Francisco, uma vez que, o país em guerra, a navegação marítima estava praticamente suspensa em virtude dos afundamentos de navios brasileiros pelos submarinos nazistas.

Depois de Belo Horizonte, e afinal o Rio, onde a ação se cristaliza na aventura amorosa de Doralina e o Comandante, entremeada de lances dramáticos, onde entram o contrabando e outros recursos que ele buscava para sobreviver, afastado que havia sido do seu cargo de navegação fluvial, surpreendido que foi no tráfico ilegal de pedras semipreciosas. Depois a morte de Senhora, a mãe de Doralina, de quem ela não gostava, personagens as duas da tragédia que a fizera viúva e provocara o seu desgarramento pelo mundo, a volta ao sertão para tomar posse da fazenda e a morte do Comandante, surpreendido em pleno vigor físico por um ataque mortal de febre tifoide, completam o ciclo romanesco deste livro de um mestre da arte de narrar, e cuja publicação tão oportuna se faz num momento de triste e desalentadora invasão de falsos valores, de criadores mambembes procurando vender gato por lebre e impingir ao gosto do público suas elucubrações metafísicas, herméticas e incompreensíveis, por conta de estilos fantásticos que não se corporificam, e mesmo que se realizassem plenamente, não satisfazem a todos os requisitos da criação literária, pois para escrever romance não é apenas necessário ter estilo. Parabéns a Rachel de Queiroz pela volta triunfal ao romance cuja leitura nos lava a alma em pura e cristalina fonte literária.

“Com Rachel de Queiroz, o romance nordestino está de pé; em roupas novas”

José Louzeiro

A Tribuna

Vitória-ES

27 de maio de 1975

Felizmente, distancia-se de nós o tempo em que se pretendeu fazer uma literatura isenta de reflexos circundantes. Isto é: já não se acredita que os ficcionistas, por lidar com matéria subjetiva, possam retirar tudo de si próprios, sem precisar moldar a argila que lhes cobre os pés.

Semelhante colocação, propícia ainda a contestações, nos faz lembrar as críticas de Franklin Távora, referindo-se a **O Gaúcho**, de José de Alencar.

Para o autor de **O Cabeleira**, Alencar pecava pela falta de fidelidade à vida rio-grandense, o que o levou a criar tipos imaginários e inconsistentes. Não recusa a literatura de ideias, mas só a considera válida, quando entremeada de fatos verídicos, que lhe garantam sustentação.

E essas preocupações daquele que se pode considerar o criador do regionalismo brasileiro, lá pelos idos de 1876 (ano da publicação de **O Cabeleira**), reapareceram agora, com absoluta nitidez, neste romance de Rachel de Queiroz, não menos regionalista, intitulado **Dôra, Doralina**.

A obra, dividida em três livros – de “Senhora”, da “Companhia” e do “Comandante” – se não chega a ser surpresa, pois estamos diante de uma autora que é espigão mestre do chamado romance brasileiro de 22, surpreende pela elaboração vocabular, pelo encadeamento perfeito da frase e por uma estrutura dinâmica que nos põe ao nível da melhor literatura.

Esquecendo-se a estreia de Rachel em 1930, com **O Quinze**, e traçando-se um paralelo de **Dôra, Doralina** aos autores do momento, sem dúvida alguma ela se impõe não apenas pela inventiva, mas por ser sua obra, como queria Franklin Távora, alicerçada em fatos. Ela atinge momentos de alta dramaticidade, dosando a cor paisagística às situações psicológicas, sem com isso incorrer em mero “psicologismo”. E, mesclando situações, faz tresandar das páginas do livro permanente riso irônico que não importa especificamente num estado de supremacia da personagem central perante as demais figuras. Essa supremacia, em

conforto com o autoritarismo de Senhora, termina se diluindo em espírito igualitário, avesso ao carrancismo, enfim. E, se a autora elabora pacientemente uma das mais pungentes personagens do livro, que é Senhora, não menos pungentes são Xavinha e o velho e louco Delmiro.

Essas personagens, e muitas outras, como a preta velha Maria Milagre e o vaqueiro Antônio Amador, os pássaros, as frutas penduradas nas árvores, a marreca viuvinha que Laurindo matou, enchem de vida a fazenda Soledade.

Do ponto de vista da ideologia estética, parece que Rachel nos propõe um retorno de conceituação artística. Num momento ainda tão conturbado de hermetismos, seu livro é uma espécie de espelho mágico. Ela se utiliza da palavra sem preocupar-se com estilizadas decantações. Não acredita, ao contrário de Guimarães Rosa, que o vocabulário em si, objetive a forma mesma de expressão. Crê que os vocábulos devem harmonizar-se em cadeia para formar o conjunto expressivo. E o que seria da literatura, sem comunicação?

Como lembrar Oswaldino Marques na “Problemática da Ficção Contemporânea”, “o problema artístico só entra em cena quando se trata de comunicar o processo mental das personagens de modo a convencer o leitor que está, por assim dizer, tendo acesso direto à consciência das mesmas”.

Os chamados romancistas do Nordeste, em cuja galeria está Rachel de Queiroz, cingiam-se rigorosamente à objetividade como um ponto de partida expressivo. Alguns deles (ou a maioria) chegaram, exageradamente, a registrar modismos particulares de linguagem, para tornar as personagens ainda mais características. Neste livro, Rachel distancia-se desses postulados e mostra que o Romance do Nordeste está de pé, roupas novas, ao lado das melhores experiências que têm sido feitas por Jorge Amado.

Mas, se a filosofia romântica de **Dôra, Doralina** é outra, não menos saudável é o bafejo de aventura desta obra. Num tempo em que humanamente as coisas decrescem da importância, a mesquinhez avulta e o homem é reduzido a mero objeto, neste romance de Rachel ainda vamos encontrá-lo de forma desassombrada. Os melhores exemplos desses tempos de audácias estão representados por seu Brandini e sua confusa empresa teatral. Pelo comandante, homem forte, atraente, capaz de grandes gestos, propenso às bebidas e às atividades marginais. Uma criatura de músculos, entranhada de perigos.

Nas peripécias como uma das estrelas da companhia Brandini Filho, Dôra é alegria e tristeza. Os altos e baixos do dramático grupo mambembe lembra-nos Fellini (**A Estrada**), Horace McCoy (**Mas não se mata cavalo?**) e, muito especialmente, Afonso Schmidt, com **Os Saltimbancos**. É, para nós, o mais significativo momento da obra desta nova Rachel e um dos mais elevados da literatura nacional. Risos e lágrimas, audácias e terríveis irresponsabilidades. Eis o teatro de Vila em Vila, aos pedaços, abrindo o pano do desalento, das cores da desilusão, porém teatro. A vida não é um moto-contínuo de felicidades, nem de tristezas. O espelho em que nos miramos todos os dias tem mil faces, como os espelhos das **Mil e Uma Noites**. Virá o dia em que, sem mágoas, sem desesperos, nossa figura não mais aparecerá em nenhuma de suas faces. Isso aconteceu com Laurindo, o marido de Dôra, que acabou com a marreca-viuvinha, pelo simples desejo de destruir. E Dôra na verdade até sentiu certo alívio quando ele morreu num acidente. Ao mesmo tempo, em vão procurou, nas mil faces do espelho lendário, o rosto bonito do seu Comandante. O amor que nasceu numa gaiola, cortando as águas calmas do rio. O Comandante despediu-se de Dôra em febre alta, o tifo determinando-lhe o fim da passagem.

De todas essas coisas e criaturas que foram se findando, o que sobrou a Dôra, como sobra sempre, foi o retorno. Soledade, Xavinha, o vaqueiro Amador, bezerros tresmalhados, cercas despencando, a era do arame farpado se impondo. Quem não tem fazenda cercada no arame vai perdendo as terras. E Dôra, sempre recomeçando, a lembrança do Comandante ao seu lado, sua febre alta, seu Brandini no Rio, um homem triste, peixe fora d'água.

Mesmo assim, o romance de Rachel não é obra pessimista. Ela não impõe uma marca ou diretriz. Os fatos fluem, avolumam-se, estendem-se na planície. Como autora, não dá conduta aos personagens.

Quando se chega à última página da obra, sente-se saudade daquele mundo todo que se foi. E se passa um tempão ouvindo o barulho de gentes e bichos, barulho da roda da gaiola nas águas do rio, de seu Brandini inventando coisa no palco, do Comandante bêbado, gritando palavrões no boteco. Mas o que não nos sairá nunca mais dos nossos ouvidos é o silêncio de Maria Milagre, consumindo-se da velhice num rede, naftalina no fundo de uma gaveta. O silêncio de Delmiro, um homem que apareceu ferido em Soledade e nutria-se de solidão. Consegue-se

penetrar no cerne dessas criaturas pela porta larga da linguagem que a autora inaugura.

Desde seu aparecimento, as lutas decisivas da ficção contemporânea travam-se nas fronteiras da comunicação. O alvo em mira é estabelecer certos canais aferentes que promovam o intercurso da consciência e a realidade externa, sem, contudo, privar aquela de sua textura configurada.

“Bendito retorno”

Lygia Maria Jobim

Tribuna da Imprensa

Rio de Janeiro-RJ

31 de maio de 1975

Há pouco mais de um mês foi lançado **Dôra, Doralina**, de Rachel de Queiroz. E este curto espaço de tempo foi suficiente para que o livro se firmasse como um dos melhores de 75. A volta de Rachel como romancista veio comprovar que, como já ficara claro desde a publicação de **O quinze**, ela ocupa lugar de destaque na nossa literatura.

Dôra, Doralina é uma história de amor, cheia de belezas e sentimentos, onde alguns tipos são tão bem caracterizados que nos parecem reais. O personagem principal – Doralina – moça do interior do Ceará, ao ficar viúva troca a fazenda e a família pelo mundo. Junta-se a uma companhia teatral, dirigida por Seu Brandini, e nas suas viagens pelo Brasil encontra “seu amor definitivo” – o comandante de um navio-gaiola do rio São Francisco. Depois, a segunda viuvez, “a horrível solidão, o vazio e o desespero...” “E a carne esfolada me sangrando.” A volta para a fazenda: “Ali eu não tinha de lutar com ninguém – ali era meu – e, acima de tudo, eu era dali.”

Sem impor uma conduta aos personagens, a autora deixa que a vida, mansamente, leve cada um ao seu destino. A mudança de cenários – sertão cearense, Fortaleza, Belo Horizonte, Rio – ao contrário de diminuir a intensidade do livro lhe dá um novo ritmo e uma nova dimensão.

Livre de elucubrações metafísicas ou mensagens herméticas e incompreensíveis, que em geral tentam justificar o tão atual “estilo fantástico” (quantos crimes são cometidos em seu nome...), esse livro é um retorno ao “romance-romance”, feito não só de estilo ou imaginação, mas de uma justa combinação dos dois. E quando chegamos à última página o que sentimos é saudade, uma grande saudade daquele mundo que se foi.

“Carta a Rachel de Queiroz”

Paulo Rónai

Correio do Povo

Porto Alegre-RS

14 de junho de 1975

Querida Rachel,

Precisei esperar o primeiro feriado para terminar a leitura de **Dôra, Doralina**. A impressão esplêndida deixada pelo primeiro episódio perdurou. Considero o seu livro uma obra-prima e pergunto de mim para mim como você, com todo esse talento, foi capaz de não escrever romance durante trinta e seis anos.

A explicação que me dou não é exatamente a que você me deu, a da preguiça, pois sei que em todos esses anos você além de trabalhar firme como poucos, viveu a vida em toda a sua plenitude, fiel a suas afeições e a seus gostos, dada, atuante, prestativa. E só por isso lhe perdo o não nos ter dado mais obras-primas como esta, de 1939 para cá.

Gostaria de ser um crítico excepcional para dizer-lhe as razões do meu encantamento. Antes de mais nada, gostaria de discernir os meios por que você, desde a primeira página, consegue desencadear uma corrente de narrativa que envolve o leitor e não o larga mais. Você soube guardar o sabor da fala da sua terra e depurá-lo sem enfraquecê-lo: por isso a narrativa da sua personagem corre espontânea sem que se tenha impressão do menor esforço do autor.

A sua Dôra é cem por cento mulher. À primeira vista, parece ter personalidade diferente, em cada um dos três episódios. Na verdade, o cerne de seu ser é um só; apenas ela reage com sensibilidade excessiva aos estímulos do ambiente. Na fazenda materna, sob o efeito da falta de carinho, torna-se ensimesmada, enregelada, sonsa. Admitida à companhia mambembe de atores, rebrota, descontra-se, perde as inibições. Depois do encontro com o homem da sua vida, desabrocha, entrega-se gostosamente à paixão, incendeia-se; com a morte do amado, vira cinza ela própria.

Talvez alguns leitores fiquem decepcionados não tanto com essa morte, mas com a maneira por que ela se dá. Um homem que vive tão perigosamente, se expondo a cada passo, burlando as leis e provocando o destino, não devia morrer

de doença, na cama. Por mim, sinto nesse fim tão “prosaico” mais uma prova de autenticidade. O romance, aliás, não é do Comandante, mas de Dôra. Para ela, totalmente absorvida pelo seu amor, é a ausência irreparável do companheiro ideal que significa a catástrofe, pouco lhe importando que tenha finado no meio de lutas ou no recesso de um quarto de enfermo.

Já que Dôra vive toda em função de contatos com o exterior, importava que os meios por onde passa fossem reproduzidos com plasticidade. E vejo nisto outra proeza sua. O soturno ambiente dostoiévskiano de Soledade, onde as palavras não pronunciadas queimam e corroem; as rápidas mudanças de cenário do teatro ambulante que sugerem uma impressão de alegre irrealidade; as inibições da boêmia pequeno-burguesa e suburbana com o mundo escuro do contrabando não só iluminam a protagonista de três lados diferentes, mas interessam por si, abrindo perspectivas sobre panoramas excitantes.

Às três etapas da história correspondem ritmos diferentes: lento e arrastado o da primeira, alegre e vivo o da segunda, sincopado e nervoso o da terceira. É um requinte da arte de compor, tanto mais por parecer a única orquestração possível.

E a multidão de personagens! Aqueles tipos estáticos e calados da província, a se moverem compassadamente dentro do círculo fechado da fazenda. E os atores chinfrins da companhia, carregando suas frustrações sob aparências caricaturais. E esses representantes cordiais e ao mesmo tempo temíveis do submundo carioca, ligando com perfeita naturalidade a polícia e o crime. Tantas comparsas, cada qual com a sua individualidade, a sua linguagem, insubstituível em seu papel.

Fiquei impressionado, claro, pela figura multidimensional de Senhora, mãe e rival, devorada por invejas e remorsos atrás de uma fachada impenetrável de autocontrole. Suspeito-a de ter acumulado ódios e recalques antes que a história de Dôra começasse.

Quanto ao Comandante, de passado turvo e presente equívoco, não é, aqui entre nós, pessoa com quem gostaria de conviver; mas você consegue fazê-lo ver através dos olhos da amante.

Confesso-lhe que tenho um fraco por Seu Brandini, o dono verboso da companhia, um pouco irresponsável e no entanto decente, com tanta coragem para enfrentar as vicissitudes da profissão. Que simpático por se levar a sério apenas na medida do indispensável.

Por tudo isso vibrei com o seu romance. E também porque você soube criar esse mundo percorrido por um sopro vital tão forte sem precisar subverter os moldes do gênero nem proclamar a falência irreversível da literatura. E por ter dito tudo, os segredos das almas e dos corpos, sem as piscadelas do *voyeur*, nem o recurso à palavra suja.

Comecei esta carta para dar-lhe parabéns. Pensando melhor, devo é dizer-lhe obrigado.

“Doralina”

Campomizzi Filho

Folha do Povo

Ubá-MG

28 de junho de 1975

Rachel de Queiroz marca o romance brasileiro com a autenticidade de sua ficção e com o brilho de sua frase. Alia a simpatia da forma à profundidade do conteúdo, casando maravilhosamente suas personagens com a realidade deste país nas suas arrancadas e nas suas conquistas. Nada passa despercebido aos olhos dessa moça que, superando o próprio tempo, está cada vez mais presente no contexto de nossas dúvidas e na expressão de nossos anseios. Começou há muitos anos, muito jovem, mas experiente do drama das secas, o homem açoitado pela carência das chuvas e deixando o solo do nascimento no instante em que todas as esperanças se iam. Teve vivências outras, na crônica e no teatro, manejando muito bem o seu instrumental e se impondo pela força de sua criação a serviço da arte. Não transige em busca de aplauso fácil. Não acena para o brilho efêmero. Constrói a sua obra com segurança e com desvelo, manipulando os termos como quem, feio e bilros na mão, sabe o destino de suas rendas, no colo da namorada, no leito da noiva e no desenho da mesa. Os volumes que nos entrega têm um toque de definitivo, como o nome maior de nosso romance feminino. E não encontra quem se lhe aproxime em letras de língua portuguesa, porque sabe transmitir a sua mensagem e compor toda uma época que eclode nas mudanças e nas transformações, válidas todas, a que presenciamos e de que somos participantes. Seus quadros se impõem pelo colorido real, sem retocar e sem distorcer, como se tudo desfilasse aos nossos olhos e acompanhássemos a trama aqui e alhures, viajando ou observando. Dela temos agora esse **Dôra, Doralina**, que nos chega com o selo da Livraria José Olympio Editora. O volume está na linha de sua criação e na gama de seu talento. Divide-se em três partes. Forma um todo, entretanto, indiviso e envolvente. Porque passamos a amar aquelas figuras e a nos interessar pelo destino de cada uma delas. Primeiro, há o ambiente da fazenda no interior cearense, em zona úmida, onde brilha o algodão e onde se desenvolve o gado. Senhora dirige a propriedade, mulher forte e decidida, toda uma fauna circulando na

sua órbita. Tem autoridade bastante para merecer o respeito dos vizinhos e das chefias de Aroeiras. Porque sua fama vai longe, defendendo seus horizontes e criando a filha que, casada depois com o agrimensor, também perde cedo o marido. Os agregados são muitos. Xavinha costura, Maria Milagre fica na cozinha, Antonio Amador é o vaqueiro, Delmiro apareceu ferido e se deixou ficar, responsável pela cena de sangue e mudo na sua presença de fidelidade. Mas a moça resolve tomar o seu destino. Engaja-se na companhia de comédias. Percorre capitais e conhece pequenos centros do interior, em andanças que lhe abrem perspectivas diferentes. No São Francisco, a bordo de um dos vapores de carreira, fica enamorada daquele que era o cadete Lucas, o comandante, a quem se liga. Depois, o Rio de Janeiro ao tempo da guerra e com sua afirmação de metrópole é o novo fundo por onde transitam os homens e as mulheres a que Rachel de Queiroz transmite admirável calor humano. Dôra retorna à terra pobre depois da morte do rapaz. Chega triste e só. Mas é ali mesmo onde deverá curtir a sua solidão, encarnando ela própria as virtudes e as arestas de Senhora, tudo quanto detestou e combateu.

Somos levados a esses instantes díspares, muito diferente a posição que Doralina ocupa. Na fazenda, é submissa. No teatro, aceita os papéis. Ao lado do comandante, é dócil. Voltando ao comando de seus bens, conhece o destino que a espera, nos próprios trajes negros da viuvez. Rachel de Queiroz mostra ainda mais uma vez sua têmpera. Traz-nos o ambiente do sertão. Rememora a construção senhorial, na sala e na cozinha, na varanda e na alcova, na queijaria e no terreiro. Fala de animais e aves. Toca na questão do cangaço e da coluna. Senhora representa o regime matriarcal, ainda não extinto, que o próprio prefeito de Aroeiras e mesmo o delegado de polícia não conseguem fugir ao ofício daquela dona de largas terras e de muito gado. E ela própria tem a sua filosofia de vida. Compra as reses da filha e fornece dinheiro ao genro. De certo que se explicam as outras ligações, que também ela, contendo-se na fala de cima para baixo, necessita de algum carinho e de alguma forma de alegria.

Não morreu o romance nordestino. Porque adquiriu outra conotação, universalizando-se. Rachel de Queiroz sabe muito bem disso, ela que é pioneira. Tanto assim que, dando tratamento especial à sua gente, ressurge um tema que nela se evidencia em mais alto nível. Dôra é um tipo frágil. Sofre perdendo a criança. Mas a notícia de que o marido falecera não a surpreende. Sabe que uma porta se abre à sua realização. E quando enfrenta os comentários maliciosos deixando de

usar o luto fechado, é que não se transformará em estátua de sal. O passado morreu naquele momento. Mas o avião leva-a para Fortaleza. Toma o trem para Aroeiras. Vê que o seu mundo sofreu mutações mas que existem ali raízes inconfundíveis. Tem que exercer o seu papel. Trouxe algum dinheiro que vai aplicando na restauração das cercas e na nova caição das paredes. Conversa com o filho do vaqueiro e que ocupará o lugar do pai. Manda que se replantem os algodoads e que se substituam as matrizes no gado. É ela agora a senhora a quem tantos prestarão vassalagem. Andou pelo mundo e se privou com muita gente. Mas as lembranças mais caras não saíram da mala grande definitivamente fechada e de chaves perdidas.

De agora em diante, há uma referência a mais na vasta e válida bibliografia de Rachel de Queiroz. Esse **Dôra, Doralina** tem uma expressão inconfundível de vitalidade. Mostra a escritora em mais alta forma, criando e transmitindo um testemunho. Acompanhamo-la. Sabemos de seu rumo. E ganham as letras deste país. Porque muito se falará da trama que ela tece, mestra na arte de contar. Chama-nos às suas páginas. Convoca-nos para um contato maior com este país, pois muita coisa há que ser feita ainda. Grande romancista que maneja seu instrumental com discernimento e confiança, Rachel de Queiroz cria belezas e explode revérberos. Sua palavra é fácil. Seu gesto é preciso. Sua gente convive conosco e desperta em nós certo entusiasmo. Quando Dôra entra pela primeira vez no camarote do comandante, passa por nós um certo ciúme. Porque todos conseguimos amá-la e senti-la ao nosso lado enquanto o copo de cerveja, rio acima, vai descendo.

“*Dôra, Doralina*”

D. José de Medeiros Delgado

Jornal do Commercio

Rio de Janeiro-RJ

10 de julho de 1975

O título fala do último romance de Rachel de Queiroz (L. J. Olympio Editora, 1975). Recebi-o com a seguinte dedicatória “Não me Deixes, abril 75. A D. José, pedindo perdão pelo que lhe possa ferir os olhos (os ouvidos já estão calejados pelo confessorário) a fiel amizade, minha e de Oyama, com as nossas saudades, Rachel”.

A explicação da delicadeza e bondade com que me trata a grande escritora cearense está no fato de me ter tido como arcebispo de sua amada terra. Tudo que passa pelo Ceará fica com cores animadas de uma especial tonalidade, ao menos de empréstimo, tomado à Terra da Luz.

O livro divide-se em três partes, batizadas assim: “I – O Livro de Senhora”. “II – O Livro da Companhia”. “III – O Livro do Comandante”.

Na parte primeira, a personagem central, Dôra, Doralina, aparece dentro do cenário da fazenda Soledade, no Ceará. Na segunda, ligada a uma Companhia de Teatro, passeia pelo Norte, Nordeste e Sul do País. Na última, Dôra é vista ao lado do comandante do navio J. J. Seabra, que lhe conquistou o coração na viagem da Companhia de Teatro, do Juazeiro da Bahia à Pirapora de Minas Gerais.

Há uma unidade viva no livro. Através de 256 páginas intensas e densas, o leitor é levado como no embalo de uma doce rede cearense tecida pela fada das letras no Brasil que é Rachel de Queiroz.

Sua linguagem é bastante conhecida. Velha e nova como diz a **Bíblia**. O enredo também participa das cores naturais com que são descritos, também na **Bíblia**, os dramas humanos.

Rachel alia os talentos de exímia mestra do dizer com uma doce filosofia feminina e ares de teologia da riquíssima religiosidade popular do povo brasileiro.

O tema Religiosidade Popular entrou finalmente para os debates de um seminário em Roma, por ocasião do último Sínodo dos Bispos, no ano passado (1974). Quem quiser ter uma visão desta realidade que me acostumei a amar e

defender de ataques de alguns improvisados sociólogos de arribação sem as virtudes das aves do mesmo nome, tem de ler o novo romance de Rachel.

Escandalizará a alguns bons e santos escribas e fariseus brasileiros, que eu poderia citar entre os cultores das letras e escrevinhadores de jornal, mas aos legítimos pastores que se dão ao moderno labor de pesquisar sobre a autêntica religiosidade popular no Brasil, oferecerá abundante alimento.

A figura do cangaceiro Delmiro, acolhido com amor de boa samaritana por Doralina na fazenda Soledade, ferido numa luta com a Polícia, tido como morto ao lado de um companheiro fuzilado pela dita Polícia, confessando-se à doce jovem protetora que o acolhe e esconde na casa da referida fazenda Soledade, tratando-o ela mesma, é uma página de profundo e salutar sabor evangélico dos primeiros tempos da Igreja de Deus.

Não havia padre e se o houvesse nem todo padre daria ao infeliz penitência, atenção e fé encontradas em Dôra.

Tem-se a impressão que a Virgem Santa, somente a doce Mãe de Cristo, silenciosa e mansa, se comportaria com tanta misericórdia diante do pobre cangaceiro arrependido.

Uma vez curado, a salvadora, contra a vontade da dura Senhora, a quem Doralina detestava, deu-lhe um refúgio permanente numa tapera no meio da mata existente nas proximidades da casa-grande da Soledade.

Dôra tinha duas faces: a da pecadora e a da compadecida, nome dado por Ariano Suassuna, um afilhado de Rachel no mundo das letras, paraibano e sertanejo como eu, à Nossa Senhora.

Por falar em Ariano, quero apontá-lo também como portador de um valioso testemunho da importância do fator religiosidade popular no Nordeste particularmente, religiosidade que abre as portas do Céu até aos chamados trabuqueiros destas ardentes e outrora malsinadas terras do Norte e Leste brasileiros.

Pena que não tenha espaço para apontar o que classifico de doce filosofia feminina de Rachel. Como sou somente pastor de almas, atualizando a expressão, pastor de seres humanos, homens e mulheres, vou ficando no que aí está dito.

Obrigado, Rachel, pelo presente de **Dôra, Doralina**.

“A volta de Rachel”

Edigar de Alencar

O Dia

Rio de Janeiro-RJ

10 de agosto de 1975

Rachel de Queiroz voltou ao romance. É possível que alguns críticos não tenham gostado do seu retorno com **Dôra, Doralina** (José Olympio). Talvez pela fidelidade da romancista ao seu jeitão de narrar. De mim, que não sou crítico, louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo, gostei do reencontro. E até que gostei muito. Justamente por se tratar na verdade de um reencontro, Rachel não aderiu ao chamado Novo Romance. Preferiu ser a mesma sem dar bola às estilizações da moda, aos fricotes das novas técnicas, e mais do que tudo isso, à doutrinação estética dos que fazem a crítica literária de hoje, quando se referem à ficção.

Não se pense, entretanto, que Rachel se repete. Se tenha fixado na maneira despachada, quase juvenil em que se projetou de impacto no mundo das letras do País com seus primeiros romances, dos quais a meu ver **João Miguel** é o mais bem elaborado. Não. Ela volta diferente sem abjurar seu passado de ficcionista consagrada. Seu novo romance é obra de maturidade (desculpe, Rachel) mas de maturidade que conserva os mesmos processos simples e convincentes de contar com precisão e fluência. **Dôra, Doralina** não terá a pungência de **O 1uinke** ou de **João Miguel**. É menos doloroso e mais irônico, ou talvez mais impiedoso. A estória, dividida em três livros, inicia-se nos sertões nativos, prossegue na capital cearense e depois numa curiosa trajetória pelo teatro ambulante, que vai das viagens no navio-gaiola pelos rios até aos pequenos e improvisados palcos das cidades interioranas, prolongando-se ao Rio de alguns anos passados até ao desfecho com a volta às origens, volta triste e desgastada, mas de certo modo resignada e valente.

A longa ausência da ficcionista não lhe diminuiu a perícia na apresentação de tipos como Senhora, Xavinha, Delmiro, o ator-empresário Brandini – figura pitoresca – e o bonitíssimo e fascinante Comandante. “O livro da Companhia” confirma, inclusive, a simpatia que a escritora sempre demonstrou pelo teatro (**Lampião** e **Minha Prima Nazaré**). Sua peregrinação através do mambembe é contribuição de valia e interessantíssima incursão num assunto rico e esquecido dos ficcionistas da

língua, exceção talvez entre nós de Afonso Schmidt, **Os Saltimbancos**, e Raul Brandão, **Cômicos**, em Portugal. Pode-se dizer em jargão teatral que essa parte de **Dôra, Doralina** rouba as outras duas, embora não possua o pungir de ambas. As páginas do “Livro da Companhia”, com todas as peripécias e manobras do heroico teatro ambulante de Brandini Filho, formam um capítulo à parte da novelística nacional.

Certo é que embora indiferente às complicações formais da ficção de vanguarda, ou por isso mesmo, Rachel de Queiroz confirma seus recursos de excelente contadora de histórias, utilizando linguajar adequado, com vocábulos certos no instante exato, e principalmente a legítima e expressiva sintaxe do povo (nesse particular, apenas estranhei um “pego” por “pegado” (p. 29)), carioquíssimo de pai e mãe, não sei se já aclimatado ao sertão nordestino).

Saindo aqui e ali com desembaraço do linearismo narrativo, nem por isso a romancista se deixou seduzir pelos malabarismos formais que agradam a alguns teóricos, embora nem sempre aliciem leitores. **Dôra, Doralina** é romance que se lê com interesse e paixão. Do começo ao fim. Sem bocejos e sem sacrifícios. E isso é bem Rachel de Queiroz.

“Novo romance de Rachel de Queiroz”

Carlyle Martins

Tribuna do Ceará

Fortaleza-CE

30 de agosto de 1975

Falecem-nos expressões para falarmos de Rachel de Queiroz, cuja personalidade é das mais altas e rebrilhantes no panorama da literatura nacional.

Autora de vários romances festejados pela crítica independente e sensata, tais como **O quinze**, **João Miguel**, **Caminho de pedras** e **As três Marias**, assim como volumes de crônicas e de peças teatrais, ei-la que acaba de entregar ao público leitor, como oferenda valiosa, o esplendente relicário que se intitula **Dôra**, **Doralina**, que julgamos, de conformidade com o nosso senso estético, a melhor obra da consagrada escritora cearense, atualmente de renome internacional.

Em **Dôra**, **Doralina**, de 252 páginas, delineia-se enredo interessante e curioso, de sutileza infinita, onde avultam cenários coloridos e personagens revestidos de rara naturalidade, como se fossem seres animados de sopro vital, cujos passos e atitudes acompanhamos com empenho sempre crescente.

Não se pode obscurecer a movimentação desse romance admirável, em que surgem figuras que supomos haver encontrado, nos caminhos da terra, tais como: Senhora, genitora da heroína da narrativa, autoritária e prepotente, dona de uma propriedade rural; Raimundo Delmiro, com as suas esquisitices e obscuridades, de origem incerta e que teve morte cruelíssima, achado que foi, com o corpo decepado por aves de rapina; Laurindo, assassinado de modo misterioso; Antônio Amador, vigia da fazenda descrita no livro; o Comandante, que amou Doralina, tendo uma existência transbordante de ascensões e declínios; diversos vultos da Companhia Teatral de Seu Brandini, onde Dôra teve atuação decisiva, não se podendo esquecer Estrela, Carleto e Dona Pepa, bem com figuras eventuais, quer do “Livro de Senhora”, quer do “Livro da Companhia”, quer finalmente do “Livro do Comandante”, e alguns que viviam na fazenda, ali desempenhando atividades, como Xavinha, Maria Milagre e outros.

Em **Dôra**, **Doralina**, existem aspectos revestidos de intensa dramaticidade, que sacodem os nosso nervos e nos despertam vivas emoções e não diminutas

surpresas, perpassando, em tudo, um forte cunho de simplicidade, à altura de conduzir-nos a um mundo de deslumbramento e duradouras impressões.

Contendo capa de Eugênio Hirsch, **Dôra, Doralina** é manancial de belezas e amavios, de ternuras e emoções, onde Rachel de Queiroz demonstrou mais uma vez os atributos que todos lhe reconhecem, isto é, ser uma escritora de elevado porte, possuidora de rara imaginação, de força criadora e poder pictórico, uma das mais ilustres e renomadas do Brasil.

A Livraria José Olympio Editora, do Rio de Janeiro, deve orgulhar-se de haver entregue aos nosso patrimônio bibliográfico e escrínio a que nos referimos, digno por certos aplausos e louvores de todos aqueles que cultivam as belas letras.

“Dorinha, meu amor”

Odylo Costa, filho

O Dia

Teresina-PI

9 de setembro de 1975

Sabenças, proclamo, tem grandes sabenças de escrever em **Dôra, Doralina**, invenções de fazer água na boca no romance todo. Mas não é delas que falo, que falarei. Só digo isso para jurar que se fosse professor de literatura (o mundo é deles, minha filha), em vez de esgotar os meninos (e meninas) com diagramas, esquemas, quiçá equações e gráficos do estruturalismo, ia lhes desvendar o mapa da mina, aqui ela juntou este adjetivo e este substantivo e fez um espanto, ali acarinhou um mato com um verbo, contou um jeito de ser em homem ou mulher ou roupa com duas palavras, meia frase. Ah! eu ia descobrir os segredos, um a um, todos, e depois diria: – “Viram como essa mulher sabe todas as máquinas do escrever?” Sei, entretanto, que de nada adiantaria, pois nessas coisas o que se precisa saber não se aprende, nasce com a gente se bem que se vá aperfeiçoando, no fim até que a pontuação – pelo menos ela – é a que se quer. Bem dizia mestre Gilberto Amado desta dona Rachel de Queiroz: “... o escritor profissional por excelência, que coloco entre os mestres da arte de escrever em nossa língua. E entre os verdadeiros criadores, os que têm o que dizer e o dizem com eficácia absoluta. Remergulhei na leitura da escritora que não se descuida dos deveres de sua arte e que, ao pôr no papel uma palavra, sabe de onde ela vem e o que ela quer dizer”. Mas vá você imitar, não consegue nem chegar perto, sai ruim como cobra, e cobra daquelas que camelô vende na rua, não se sabe se cobra ou peixe, um tremido sem carne nem veneno. Começa o livro, “a vida toda é um doer”, acaba o livro, o ciclo se fecha, no sol quente a vaca vermelha se chama Garapu, como a outra, que Senhora comprou, atravessa a porteira, e vai daí... Contarei? Não conto nada.

Dizem-me que certas damas acham que no livro Rachel, a forte Rachel, entrega os pontos, faz o louvor do machão. Ora, a não ser, é claro, nas **Três Marias** (e ainda assim não sei) nunca houve nela essa preocupação com problemas feminis, o cuidado de cantar: “Salve a mulher”, ou de fazer a oposição macho contra fêmea. O tema de Rachel nunca foi esse, nem mesmo despreocupadamente os

dados foram jogados sobre o amor desse jeito. Nunca o viu como oposição de corpos e almas e sim como encontro, mesmo no teatro (penso na **Beata Maria do Egito**, onde o problema da posse é perturbador mas não essencial) o de que se trata não é nunca de homem mandar por ser homem nem de mulher apanhar por ser mulher.

Ora pois bem, ao contrário das damas, penso que em **Dôra, Doralina** os homens que a personagem, essa criatura mais desinfeliz arranja – o primeiro que nem ela ama nem a ama, o outro que os dois se amam são tão pequenos diante dela! Bem sei que o segundo, o Comandante, é fisicamente belo e forte. Mas – com perdão de Maria das Dores, Dôra, Doralina, Dorinha, meu amor, pessoinha linda que corre seu jeito de rio teimoso cortando as encantações do mundo – que calhorda! Eu bem sei que Rachel faz dele um contrabandista vulgar – metido naquele mundo de violência e cavações à margem da sociedade que morava nos baixos porões policiais do tempo de Getúlio, levando o desprezo pela lei até o desamor pela vida alheia – só para mostrar que o amor, quando vem, nas “especificações formidáveis do instinto” (cito de novo nosso amigo Gilberto), é cego e deve ser cego. Mas nele o que se arrebenta de afirmação masculina é uma bofetada depois de um baile de carnaval e uma posse à beira da morte. O resto é Dôra quem se dá, ela quem dirige as amizades, quem comanda – o trocadilho é inevitável – o Comandante. “Um touro, um cavalo de raça, um peixe grande do mar”, e Dôra manda nele... E do primeiro homem nem se fala, Laurindo, que não consegue possuir – o que se chama possuir – Dôra, e é possuído apassivamente por Senhora. Dôra e Senhora é que são as grandes presenças dominadoras do romance, a de Senhora prolongada além da morte. Entretanto tão femininas!

Falo para quem leu o livro, quem não leu até logo, se avexe, passe bem. Mas convido quem leu a considerar comigo a figura de Delmiro. Nela se reflete a poderosa piedade de Rachel pelos pobres do sertão, e esse é que é o homem forte do romance, mas tão fraco na sua indefesa condição, entre Deus, a terra, os bichos e sua Senhora Nova, pois no fundo o que há nele é uma opção, uma opção de instinto e ternura como a da vaquinha Garapu. E Xavinha, outra simples, com que amiga mão sábia Rachel a modela. E assim desenha e move o pessoal do teatro, que vive só porque é preciso que Dôra atravesse os dias entre a execução de Laurindo e a descoberta do Comandante nalgum entretenimento dentro da

realidade. Tanta gente, tanta vida, e o forte peito da moça do sertão a querer caminhar e a caminhar para o destino!

Esse destino começa e acaba no sertão. Não é um sertão de presepe em cartão postal. Mas o que gerou e gera, continua a gerar, ao mesmo tempo, mulheres capazes de amar além da morte e homens capazes de matar por devoto amor, daquele que não espera recompensa, nem a pede, nem a quer. Maria das Dores, Dôra, Doralina, Dorinha, meu amor, eu também te amo; e desafio que haja mão forte de machão, marialva ou don juan que não se curve a teu coração de senhora, que nasceu para mandar mesmo quando o faz humildemente, humildemente...

“Presença do Norte”

Tristão de Athayde

Jornal do Brasil

Rio de Janeiro-RJ

3 de outubro de 1975

Se a arquitetura é faz as coisas falarem, como oportunamente veremos, o romance faz as bocas calarem. E falar a fantasia. Aquela, pelas suas construções, vai deixando na história a assinatura patente das épocas e do seu modo de morar, que corresponde a uma das necessidades primaciais do ser humano. O romance, esse, cativando as imagens, vai por meio delas fixando o que há de permanente e de oculto, na passagem efêmera dos tempos e dos costumes. E soma assim uma realidade segunda à realidade primeira e imediata de nossas vidas.

Ora, assim como a safra arquitetônica da revolução modernista de 1922 não cessa de nos mostrar, em nossas cidades, a nova face do Brasil de hoje, em contraste com a de ontem ou de anteontem, a safra romanesca vai fixando os sentimentos e costumes de hoje, em contraste ou confirmação com os do passado. No que diz respeito ao Norte, foi a partir de 1928 que começou esse novo aspecto do modernismo, caracterizado acima de tudo pela florada de romances nortistas, que **A Bagaceira** (1928) e logo depois **O Quinze** (1930) anunciavam. Os dois romancistas a que hoje desejo aludir, Rachel de Queiroz e Adonias Filho, representaram, na Bahia e no Ceará, esse espírito nortista, extrovertido, inflamável, verboso, acentuando as vogais na fala como acentua os extremos nas convicções e no caráter, intimamente ligado à nossa natureza física, no que tem de torrencial e de extremado e, por isso mesmo, exprimindo em suas obras de ficção o que há de porventura mais típico no espírito de brasilidade.

Tanto uma como outro, entretanto, a autora de **Dôra, Doralina** (ed. José Olympio, 1975), como o autor de **Três Velhas** (ed. Civilização Brasileira, 1975), que aliás são quatro como os três mosqueteiros, ambos representam, de modo todo especial, esse típico espírito nortista. Aliás em forma de reação, como em Graciliano Ramos, contra toda exuberância exagerada. Em forma de *understatement*. De contenção de exageros. De policiamento de linguagem. De sobriedade de palavras.

Duas expressões literárias introvertidas de dois temperamentos e duas realidades sociais extrovertidas. Neste seu último romance (no sentido de mais recente, bem entendido) a jovem cearense de 1930, que se tornou famosa de um dia para outro, não voltou ao tema social que a consagrou de início, mas ao tema psicológico a que posteriormente se dedicou. Nem por isso dele estão ausentes nem a terra cearense nem o laço indissolúvel que liga os seus filhos à sua gleba. A volta, embora involuntária, de “Doralina, minha flor” (em cujo caráter há muita coisa da própria autora) ao chão descarnado e adusto em que nasceu e se criou, é como que o símbolo do destino de um povo, indissolúvelmente ligado ao seu chão, ora devastado, ora exuberante.

Mas é na paixão indomável de Dôra pelo Comandante de gaiola do S. Francisco, que estão o nervo e o fogo da narrativa. Sua desolação irreparável, pela inesperada viuvez, é fixada pela autora em palavras de água forte: “para mim havia só a horrível solidão, o vazio e o desespero. Um vácuo por onde eu me sentia rolando, desabando, sem encontrar o fundo. E a carne esfolada me sangrando... agora nada era nada, tudo que eu fizesse só podia ser invenção minha, fingimento e imaginação... agora tudo era esqueleto e caveira, pronto, já está dito, não resta mais horror nenhum que pensar nem dizer.” E o silêncio. O que foi dele na mala trancada. A chave intencionalmente extraviada. A reincorporação da chama ardente na cinza implacável. Tudo isso é a própria alma cearense, tão capaz de todos os extremos de paixão e de clamor, como reintegrada em silêncio no horror do cotidiano da paisagem morta. Como um fado implacável da mulher cearense. A eterna sacrificada em luta pela redenção.

O *understatement* de Adonias se opera de modo diferente. No passado e não no presente. Pelo milagre literário de exprimir, em quatro macróbias inter-raciais, os tempos sombrios da conquista primitiva e colonial, das lutas implacáveis entre brancos, índios e negros, na “lei do cão” e da selva, de matar ou morrer, em que o demônio aparece invocado, a cada instante, como na epopeia de Guimarães Rosa. É uma saga em miniatura, semelhante à do autor de **Sagarana**, invocando o conúbio primitivo entre o homem e a floresta nesse lendário território baiano, entre Ilhéus e Itabuna. O tema é constante na obra de Adonias, como já se vira em **Léguas da Promissão** e em tudo mais, até mesmo nas peregrinações até Loanda.

Seu estilo é muito mais agudo e áspero que o de Rachel de Queiroz. O desta, a não ser em tópicos extremos, como o acima citado, decorre manso e igual, na sua

espontaneidade coloquial, entrecortado, sem preocupações regionalistas, de expressões domésticas e populares.

A expressão de Adonias e a sua construção em contraponto, no tempo e no espaço, está nas fronteiras da poesia épica, da narrativa homérica, em que a natureza exuberante da mata virgem representa um papel tão essencial quanto a violência dos homens. Dos homens ainda indistintos dos animais, brutos e ferozes como eles, embora por vezes de um lirismo musical, também de mata virgem. Mas as quatro velhas, aquelas “mulheres que povoaram a selva com homens de verdade”, é que representam as Parcas mitológicas da nossa pré-história, embora realíssimas (encontrei uma delas, falando por gestos, na entrada desse resto de selva virgem, no sopé do monte Pascoal e descendente direta desses mesmos pataxós, que Pedro Vaz de Caminha descreveu e Adonias immortaliza). Parcas do nosso animismo primitivo, remanescentes desses tempos míticos, em que começou o cacau baiano e se delineou o cruzamento das raças originárias.

Dois romances, tão distintos entre si, mas ambos na linha dessa novelística nortista, que Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego e tantos outros iriam immortalizar.

“O Romance em Rachel de Queiroz”

Lausimar Laus

Minas Gerais

Belo Horizonte-MG

11 de outubro de 1975

O principal elemento em todos os o romances dessa grande escritora é a personagem, como muito bem explica o nosso Adonias Filho, ao abirmos a porta de **Dôra, Doralina**. A preocupação com o ser humano, no seu destino e seu sofrimento, a dimensão da vida e da morte, bem como suas raízes do Nordeste, estão impressos desde **O Quinze**, seu romance de estreia, até o último, não fazendo concessões para mudar seu estilo, que, sendo clássico, é sempre novo, atual e traz a força viva que condiciona o romance.

Dôra, Doralina é a extensão de uma obra vasta sobre o homem do Nordeste, uma particular observação de conteúdo humano e, por que não dizer, trágico. Não admira, pois, que os livros de Rachel de Queiroz sejam devorados por um público sempre mais amplo, sem os ranços das narrativas ultrapassadas e mortas. Eles são feitos daquela essência do espetáculo cotidiano, num paralelo dimensional da vida, sem cortes ou interrupções. É um romance linearmente traçado, sem pretensões de mudança na estrutura, porque jamais essa escritora deixou de ser a mesma romancista do consciente. Ela conta história da vida, numa profunda capacidade de ressonância real, que o leitor toma o seu lugar para viver as personagens e os fatos.

Desde Senhora, Xavinha e o pessoal do “Livro da Companhia” de seu Brandini até o fim do “Livro do Comandante”, o leitor se delicia com a linguagem cristalina de Rachel, com o vocabulário nordestino, com a paisagem literária e a maneira única de dizer sem cansar e sem deixar que o leitor se torne parte dos cenários em que se desenrola a história.

Foi o próprio Michel Butor quem afirmou: “Todo escritor, ao construir seus personagens, lança neles as máscaras acumuladas sobre seu rosto. O escritor vai à procura de sua nudez. Alguns querem chegar à capacidade de tirar de seu rosto, continuamente, novas máscaras; querem atravessar as espessuras de sua pele. Expulsam de si mesmos os personagens romanescos”.

Rachel de Queiroz não expulsa o romanesco, mas sabe conter as atitudes banais. Em sua escrita, há romance, emoção, grandeza de amor, de sofrimento, e dia-a-dia, batido de mágoa, de contradições, mas também de beleza e renovação. A escritora, logo na primeira página de **Dôra, Doralina**, nos conduz a reflexões:

“Bem, como dizia o Comandante, doer, dói que a vida toda é um doer”. [sic]

Nesse romance novo de Rachel de Queiroz, está nítida a preocupação psicológica e os detalhes, lugares e personagens ressaltam bem a significação real dos seres e das coisas que envolvem a narrativa, num caráter inventivo que passa à vida do leitor, como um filme bem engendrado. A gente se mete no meio da história, começa a ver, nitidamente, Senhora, toma partido, entra no labirinto do mando dela, e é como se a gente tivesse sendo pisada por seu orgulho e por sua força inquebrantável. De outro lado, a figura do Comandante vai crescendo em beleza, em masculinidade, em doçura. Chega-se a amar o Comandante. Ele está tão perto da gente, como está em seu Brandini e todos os de sua pobre companhia de teatro.

A escritora nos dá plena consciência dos cenários de sua terra nordestina e da fascinação de um Rio de Janeiro que vai longe. Ela soube caracterizar todas as máscaras postas em sua cabeça, máscaras de personagens que criou dentro de um clima da estética do realismo artístico.

Dôra, Doralina é também documentário de uma época, cujos costumes e usos já se vêm findando, mas que o Nordeste ainda cultiva, porque é também Sertão e vive daquela pureza das terras ainda não penetradas por uma civilização asfixiante e perturbadora. Através de sua personagem Dôra, Rachel de Queiroz recria suas observações, suas experiências e planta seu método de romance. Ela jamais seria uma cultivadora do “*nouveau roman*” em suas linhas, técnicas e estruturas modernas. Ela é uma autêntica ficcionista do real, sem entrar na literatura de símbolos e no âmbito do fantástico, como representantes do real, através de mitos e metáforas. Seu romance se passa num tempo em que a vida cultivava ainda uma autenticidade diferente. Escrito em sua fazenda no sertão cearense, tem a mesma autenticidade do meio, como são os de Jorge Amado na Bahia.

Ainda outro dia, conversando com Carlos Drummond de Andrade, o nosso maior poeta, ele elogiava **Dôra, Doralina** como sendo um grande romance e me afirmava que é ainda o romance clássico o seu preferido.

O “*nouveau roman*” se vale de intermináveis enumerações de nomes, cujas imagens e metáforas exprimem, simbolicamente, perfis de cidades e de situações.

Uma descrição esmiuçadora de coisas materiais, como em Robbe-Grillet e Michel Butor e outros, querem sugerir ao leitor uma participação de co-autoria. Os escritores como Rachel de Queiroz, Pedro Nava, Adonias Filho, Elisa Lispector, Lêdo Ivo, Jorge Amado, Octavio de Faria e tantos outros importantes nomes da nossa ficção são uma comunhão com a temporalidade e uma comunicação perfeita com um público que os respeita e consagra. Seus romances de técnicas diferentes nos dão uma realidade fora do abstrato. Nessa linha de trabalho, todos eles fazem uma literatura genial e com todas as características nacionais, abordando temas sociais, políticos, históricos, no âmbito geográfico de cada espaço brasileiro, com seus costumes, suas intrigas e sua condição social, numa riqueza de vocabulário e informações que se acumulam e expressam a história do homem nacional, enquanto as limitações do meio e as características de cada meio ambiente.

Françoise van Rossum-Guyon em sua **Critique du roman**, diz que “Butor não descreve, não explica, mas cita, enumera e organiza. Esses nomes repercutem nos lugares, nos objetos carregados de sentido; esses textos revelam a mentalidade de seus autores e a de seus destinatários. É, enfim, da organização das referências e dos textos que surgem as significações que o leitor é chamado a decifrar, a descobrir, e, numa grande dimensão, a inventar”.

Bem, a verdade é que o “*nouveau roman*” ainda é bastante discutido. Ainda está na área dos estudiosos da matéria, isto é, da literatura e de seus novos caminhos, professores e alunos das universidades, críticos e escritores se têm atirado às vagas mais altas do romance moderno. O leitor, parece-nos, gosta de ler a história de sentido claro e a verdade é que se quer recriar e jamais tem a intenção de criar nada. O que se observa, em geral, é a mesma queixa: “Não entendi nada. Larguei o livro de Robbe-Grillet. Que coisa mais estranha!”

Assim, sabemos que não é um público muito grande que lê no “*nouveau*”, mas isso não quer expressar que a sua presença, como romance moderno, dentro de fórmulas avançadas, criando, à margem da loucura da corrida do mundo atual, uma espécie de reflexo no espelho da barbárie de um homem novo, das coisas criadas pela tecnologia e a cibernética, numa mitologia que possa expressar o real, dentro da realidade irreal da linguagem.

Em **Dôra, Doralina**, a vida está clara, o amor está vivo, forte, impetuoso. As cenas das viagens, a entrega total de uma mulher a um homem na sua fortaleza máscula, abraçando uma totalidade psicológica absoluta. E Dôra falando:

“Tive vontade de lhe cair nos braços na frente de todo o mundo. Mas, eu, contudo, era o contrário dele: de tão feliz, de tão feliz que me sentia, tinha era vontade de morrer logo, no medo de que a felicidade se acabasse”.

É a escrita de um presente, num coloquial agradável, sem excessos. Sem o labor de descrições intermináveis, o romance de Rachel de Queiroz consegue uma realidade e um fascínio bem característicos da genial escritora que ela foi desde **O Quinze**, numa linha de clareza e de vivacidade tal que o desejo pela leitura se reaviva em cada página. Aí está o mesmo interesse que sempre despertam seus romances em contínuas e novas edições. Sem filiar-se a correntes novas, Rachel consegue, dentro do realismo da vida atual, a problemática de uma narração elegante e fortemente batido da verdade e do sonho.

**ANEXO C – FORTUNA CRÍTICA JORNALÍSTICA DE “PRIMEIRA ONDA” DE
MEMORIAL DE MARIA MOURA (1992-1993)**

“Rachel de Queiroz narra saga feminina do cangaço”

Marilene Felinto

Folha de S. Paulo

São Paulo-SP

9 de agosto de 1992

Depois de praticamente 40 anos sem escrever romances – desde **O galo de ouro**, escrito em 1950, mas publicado em livro somente em 1985 –, Rachel de Queiroz vem a público com **Memorial de Maria Moura**, uma vasta epopeia do cangaço narrada em quase 500 páginas.

É de se admirar, antes de qualquer coisa, o fôlego dessa escritora que, hoje aos 81 anos, publica desde os 19, quando lançou seu primeiro e importante romance **O Quinze** (1930). Primeiro destaque feminino do modernismo, primeira mulher a ingressar na dita imortalidade da Academia Brasileira de Letras, ex-comunista filiada, ex-simpatizante do regime militar, Rachel de Queiroz se considera primeiro jornalista, só depois escritora.

No ano passado, em entrevista à **Folha**, ela confessava: “Nunca levei esse negócio de carreira literária muito a sério. Se estava com vontade de fazer romance, eu fazia romance, se não... Na verdade a profissão que eu adotei, que eu amo, que é a minha profissão, é o jornalismo”.

Desta vez Rachel retorna ao romance com o tema do cangaço, que já tinha lhe inspirado a peça **Lampião** (1953). Com a diferença de que agora Lampião é uma mulher. Quer dizer, **Memorial de Maria Moura** se baseia na história da primeira cangaceira do Nordeste, Maria Oliveira, que viveu no século 17.

Rachel de Queiroz conta que descobriu Maria Oliveira numa pesquisa que fez sobre a seca, que ficou impressionada com a mulher, mas, como não queria escrever um romance tipicamente histórico, transferiu ficcionalmente a vida da cangaceira para o século 19. Mas só se decidiu por escrevê-la ao notar que se tratava de uma história muito parecida com a de Elizabeth 1^a., rainha da Inglaterra.

Elisabeth 1^a. (1533-1603), filha de Henrique 8^o. e Anna Bolena, subiu ao trono inglês em 1558. Seu reinado foi marcado pelo início da expansão marítima da Inglaterra, por ação dos piratas e corsários. Ousada, insistia em manter-se independente do Parlamento. Para resolver o problema entre católicos e protestantes, declarou-se suprema governante em matéria espiritual. Teve agitada e discutida vida amorosa, esteve a ponto de se casar por duas vezes, mas nunca o fez.

O que Maria Moura tem de Elisabeth é talvez a solidão de um cargo de comando, a ousadia e a vida amorosa conturbada. A diferença entre elas é mesmo de ambiente: onde para uma estava o mar, para a outra estendia-se o sertão.

Dos tipos do cangaço, Maria Moura é o que se pode chamar de “cangaceira defensiva”, que caiu nessa vida graças ao “primeiro homicídio por motivo de honra privada, sempre julgado como punição justa”, como define Câmara Cascudo.

Morta sua mãe, Maria Moura é seduzida sexualmente pelo padrasto, suspeito do assassinato daquela. Eis aí a primeira desonra que Maria Moura pretende vingar. A segunda baseia-se numa disputa de terras: órfã, Moura se vê expulsa das terras que herdara da mãe, a propriedade invadida por parentes, a casa queimada.

Memorial de Maria Moura é a história do surgimento do mito da “mulher-homem” Maria Moura, que “calçava botas de cano curto, trajava calças de homem, camisa de xadrez de manga arregaçada”.

Mas Maria Moura é apenas uma solitária que abdicou do casamento para se dedicar à vida errante do cangaço. Fazia o que queria, deitava-se com vários homens. Formou seu próprio bando armado, criou a comunidade da Casa Forte, ganhou o respeito e a obediência dos companheiros jagunços que comandava.

Memorial de Maria Moura são dezenas de histórias que se intercalam umas às outras, menos por elos literários interessantes do que pelo apenas pitoresco da cena histórica, dos costumes da época. Os personagens narram cada qual a sua história, isolados uns dos outros, numa espécie de eco do que talvez fosse a existência perseguida, acuada nos confins da caatinga.

Entretanto, não se espere qualquer novidade literária desse **Memorial de Maria Moura**. Trata-se apenas de um romance comportado, às vezes monótono, sem invenções, sem surpresas linguísticas ou estilísticas de qualquer tipo – trata-se de um romance de jornalista.

“Os sete fôlegos do sertão”

Mario Pontes

Jornal do Brasil

Rio de Janeiro-RJ

22 de agosto de 1992

Várias vezes, nos últimos quatro ou cinco decênios, decretou-se no Brasil a morte do romance não urbano, em particular o de ambiência sertaneja. Mas o morto é teimoso e insiste em ter vidas sucessivas. O sertão renasceu nos anos 50, partejado pelo médico mineiro Guimarães Rosa, que o trouxe envolto em sua placenta metafísica. E neste momento ele está nascendo outra vez, agora pela mão da cearense Rachel de Queiroz, que o apresenta na sua geografia nordestina e o capta no seu momento mítico por excelência, aquele em que começa a adquirir características culturais inconfundíveis.

Primeiro romance da autora após um interregno de quase 20 anos, **Memorial de Maria Moura** traz de volta, como seria de esperar, certas constantes de sua ficção. Há de novo uma heroína sentimental e sexualmente reprimida, insatisfeita ante a situação de inferioridade da mulher. De novo ação e introspecção imbricam-se na função de revelar por inteiro a personagem. E aqui também a gradativa exposição dos problemas sociais se opera pelas circunstâncias da narrativa e não pelas observações e opiniões do narrador ou narradores. Mas, tanto pela sua extensão, quanto pela matéria de que se compõe e o modo como se constrói, **Memorial** traz novidades à ficção da autora. Agora, o seu horizonte narrativo tem uma amplitude de saga. E, apesar da interiorização das vozes que se alternam em suas lembranças, este é um relato que, pelo volume de ação, chega a adquirir traços épicos.

Há anos não se tem no Brasil um romance com tantas peripécias. Entre o tiro que espouca na primeira linha e o que na última está prestes a ser disparado, o leitor tem quase 500 páginas ritmadas por salvas de clavinotes, entreveros a arma branca, assaltos, sequestros, fugas, correrias, traições, vinganças, vilanias. A dinâmica da violência pontua cada página desse relato escrito com a energia dos 20 anos, por uma autora que já chegou aos 82.

O **Memorial**, porém, não é só violência. Como não é apenas a saga de um punhado de heróis civilizadores, guiados pela vontade férrea de Maria Moura, personagem certamente criada a partir de um modelo frequente na história dos sertões nordestinos (e aliás pelo menos uma vez explorado pela literatura da região): o da matriarca dominadora, valente e devoradora de homens. Maria Moura, sem dúvida, cabe quase inteira nesse figurino. Ela é moça órfã que o padrasto quer violar e os parentes próximos pretendem espoliar. E que enfrenta os abutres revidando cada golpe, antes de finalmente buscar um refúgio seguro. A Moura, porém, faz muito mais que escapar à condição de vítima.

Para além da necessidade de sobreviver e do desejo de vingar-se, Maria Moura descobre a vocação do poder. Sabe que será respeitada – e, quando conveniente, temida – pelo tamanho da fazenda que assentar, pela quantidade de ouro em suas arcas e o número de homens a seu serviço. A segunda descoberta é a de que, nas condições existentes, só poderá enriquecer expropriando, ricos ou não. Assim, à frente de uma parrelha de fiéis servidores, ela começa a assaltar viajantes, a roubar gado e, sobretudo, a arrecadar ouro, a fonte maior do poder.

Este **Memorial**, o leitor logo perceberá, é portanto um romance revelador do que foi a outra face do processo civilizatório do sertão. Nele desaparece o herói positivo, que planta benfeitorias com suor e pertinácia, para dar lugar ao que enriquece tomando o que os outros juntaram ou produzira. Sintomática e ironicamente, Rachel dedica o livro “A S. M. Elisabeth I, Rainha da Inglaterra (1533-1603), pela inspiração”. Elisabeth I, que como a Moura permaneceu solteira, reinou por mais de meio século, e tinha o hábito de armar navios, entregá-los a homens decididos e incentivá-los a atacar os galeões que levavam para Europa o ouro americano. Assim começou o chamado processo de acumulação primitiva, que daria à Inglaterra a *pole position* na corrida ao capitalismo.

Além de Moura (que às vezes poderia ser chamada de Moira), o **Memorial** é narrado por vários outros personagens, entre os quais se destaca o padre José Maria, também ele um involuntário foragido da justiça. Esse *défronqué* é a voz que expressa a solidão, o vazio e a miséria moral do sertão. É também pela boca desse trágico personagem que Rachel de Queiroz, do alto da sua longa experiência de vida, chama realisticamente a atenção do leitor para mais uma das indigestas inversões que costumam ocorrer na história dos homens: o fato de que, não raro,

eles se lançam à amarga luta pelo poder na suposição de que, assim, estão conquistando ou construindo a liberdade.

*

* *

“O ímpeto de uma senhora escritora”

Rachel de Queiroz é uma personagem invulgar na literatura brasileira. Quando lançou **O Quinze**, aos 20 anos, o escritor Graciliano Ramos jurava que o nome de Rachel era o pseudônimo que escondia um autor que, pela prosa seca e estilo direto, só podia ser homem. Outros escritores não deixaram de elogiar o talento da autora para fugir do sentimentalismo e das futilidades do sexo.

O fato é que, sem nunca ter assumido qualquer postura feminista, Rachel de Queiroz tem o perfil das mulheres firmes que povoam seus romances. Jornalista desde os 16 anos, foi militante política nos anos 30, uma das fundadoras do Partido Comunista, e a primeira mulher a entrar para a Academia Brasileira de Letras, em 1977.

Aos 82 anos, essa senhora invulgar, jovial e sorridente, lança o **Memorial de Maria Moura**, seu oitavo livro. Produção bissexta, como os outros sete romances, escritos com longos intervalos entre si. Charme adicional à excelência de sua prosa consagrada, a grande dama da literatura brasileira sempre que pode declara que “nunca levou esse negócio de carreira literária muito a sério” e que sua profissão é mesmo o jornalismo.

Maria Moura, a figura principal do seu novo livro, foi inspirada num personagem do sertão pernambucano: a bandoleira Maria de Oliveira, viúva que com os filhos e índios da região formou um bando que aterrorizou o sertão no século XVII. A descoberta da personagem foi feita por Rachel e sua irmã Maria Luíza há mais de dez anos. Quando pesquisavam sobre uma grande seca no século XVII, descobriram a curiosa figura. Seduzida pelo padraço, com os bens confiscados, ela toca fogo na própria casa e torna-se a primeira cangaceira do Nordeste, uma mulher perigosa, saqueadora de fazendeiros e protetora de presidiários e foragidos da justiça. Maria Moura, segundo Rachel, vive um drama semelhante ao da rainha virgem da Inglaterra, Elisabeth I, também vítima de sedução, poderosa, guerreira, e

protetora de foragidos da justiça, nem tão fracos nem tão oprimidos. Rachel de Queiroz, aos 82 anos, parece ter posto na sua prosa o mesmo vigor e ímpeto que animam suas heroínas.

“Rachel faz de Maria Moura um ‘Lampião de calças’”

Márcia Gurgel

O Povo

Fortaleza-CE

30 de agosto de 1992

Por mais que a crítica já tenha louvado os méritos da veneranda Rachel de Queiroz, por mais que o seu romance de estreia, **O Quinze**, tenha sido, desde o lançamento, em 1930, considerado obra-prima do regionalismo, tudo ainda será pouco para se mensurar a força da mais nova obra da cearense. **Memorial de Maria Moura**. A bandoleira do sertão, ardilosa, caprichosa, autoritária, mandante de crimes, apaixonada, é a versão romanceada de um Lampião “de calças” (porque nem saía a Moura usava). A escritora bem que a compara a Sua Majestade Elisabeth I, Rainha da Inglaterra. Mas o que a dona era mesmo era uma senhora do cangaço, do bacamarte, do sangue a ferver.

A saga da Dona, que nem bem virou Sinhazinha e já ganhou a estrada, com os seus cabras armados, inova a partir da narrativa. Cada personagem, como peças isoladas, conta a sua história, que aos poucos se entrelaça e forma o grande memorial da Maria Moura. A autora não tem a veleidade de apontar bons e maus. Todos são bons e todos são maus, como os homens e mulheres que povoaram esse Brasil Colônia feito de miséria e escravidão. Até mesmo os ricos padeciam na pobreza de sentimentos. Ouro e poder seduziam, como seduz o trabalho impagável de Rachel, rejuvenescida em seus 82 anos.

O **Memorial** tem dos bons livros um pouco: Padre José Maria lembra o eçiano Padre Amaro, consumido de paixão (a dor do padre é pungente, o seu martírio comove e engrandece, pecador e santo), recorda **Os Retirantes**, do abolicionista José do Patrocínio, no fôlego do trabalho, e traz de volta à memória todos os regionalistas, como **Vidas Secas**, **A Bagaceira** e até **O Quinze**. A Dona Moura vale, na coragem, por muitas Luzias, mas entre uma e outra há diferenças porque a personagem de Domingos Olímpio, como já se disse, era um coração de mulher na força de um homem enquanto a Dona era homem e mulher a um só tempo, guerreira, feminista antes de todas as feministas, cabeça feita e fria, ardente e brutal.

Mestre Rachel tem razão quando afirma ter sido essa a sua derradeira obra. Não que a idade propriamente a impeça de escrever outras. O que ela, possivelmente, quis expressar, foi a certeza de nunca mais fazer nada igual. Ela não é escritora de obra só e quis encerrar a carreira, que ela conta não lhe agradar (para quem acreditar...) no apogeu de quem produziu um texto irretocável. Ao longo de 482 páginas ela narra a saga dessa mulher vivida no século passado, plena de coerência. Até no final, quando a Moura engendra o assassinato de um de seus amantes, ela se repete na trama do início, quando determina a morte do padrasto-amante. A volta à aventura na estrada, como salteadora, também é muito natural. A Dona Moura não existe em cada mulher, ao contrário da Conceição, de **O Quinze**. Ela é filha da inspiração magistral de Rachel de Queiroz.

“Cabra-macho e sinhazinha”

Walcyr Carrasco

Veja

São Paulo-SP

2 de setembro de 1992

Fora de moda, mas ainda capaz de entreter, o romance regionalista volta pelas mãos de Rachel de Queiroz

Tem mulher rude? Tem. Amor culposo? Tem. Cabra-macho, dona fogosa, escravo fugido? Tem, sim, sinhô! Como nos passos marcados de uma quadrilha, o último arrulho literário de Rachel de Queiroz, **Memorial de Maria Moura** (Siciliano; 482 páginas; 74 450 cruzeiros), consegue unir todos os requebros que fizeram a glória do romance regionalista. Maria Moura é uma sinhazinha do século passado, um tanto espevitada para o figurino de antanho: após a morte da mãe, enforcada, descobre os prazeres do corpo nos braços do padrasto. Ele, um rematado crápula, pretende roubar-lhe a herança. Ela seduz um peão e o convence a assassinar o amante. Em seguida, entra em guerra com os primos pela posse de terras. Perde. Mas, antes de fugir, incendeia tudo o que tem, para depois ganhar o sertão no comando de um bando de salteadores. Enriquece, torna-se temida, mas sofre com a solidão. Para aplacar as chamas do corpo, tem um caso com um primo torto, mulato. Por fim, se entrega a um jovem branco, rico, mas de má índole, que a trai. A raivosa sinhá prende o amante, tortura, mas não consegue sufocar a paixão. E por aí vai, com personagens como um padre que largou a batina e um saltimbanco se enredando na trama.

Como se vê, gente da melhor estirpe, que a tradição regionalista sempre se encarregou de endeusar. Tão ágil na pena quanto Maria Moura no rebenque, Rachel de Queiroz, 81 anos, sessenta de literatura, dezenove livros publicados, escreveu um romance gostoso de ler, com um número suficiente de termos como “cabra”, “angu de mastruço” e “cunhãs” para dar clima. Suficiente, mas não excessivo. O leitor dificilmente empaca nas aventuras, escoiceado por um termo incompreensível

ou adormecido por um trotar manso das frases. De jeito nenhum: os acontecimentos se sucedem em ritmo galopante.

Se é bom de ler e bom de trama, qual o problema? Em parte, de época histórica. Há cerca de vinte anos, **Memorial** seria o *crème de la crème*. Ou angu dos angus, se preferirem. Em décadas passadas, as esquerdas se encarregaram de dourar os arreios dos romances de tom regional e tradição terceiro-mundista. Também seria inovação, há algumas décadas, o artifício de que a autora lança mão para deixar correr a narrativa: a história é contada sob o ponto de vista de várias personagens. Por um lado, Maria Moura e seus asseclas ganham maior dimensão ao serem vistos por si mesmos e pelos outros. Mas nem por isso o recurso se torna mais novo.

Leitor mais exigente – Não se trata de varrer da História o romance regionalista. Mas Rachel não radicaliza, a ponto de se tornar, digamos, um Guimarães Rosa. Maria Moura tem um clima tão *déjà vu* como os paus-d'arco, as aroeiras, os angicos e cumarus das matas descritas em suas páginas. Ocorre que, nos dias de hoje, Deus e o Diabo não andam na terra do sol. Autores como Rubem Fonseca e João Ubaldo se encarregaram de mostrar que a apoteose terceiro-mundista que coroou os regionalistas mal saiu da porta do alpendre em termos de discussão da realidade. O leitor também parece mais exigente: depois de anos sob o jugo de critérios de bom e ruim oriundos de uma esquerda intelectual tão sectária quanto as filhas de Maria, a minoria que ama os livros parece disposta a exigir mais do que personagens de nomes como João Rufo e Jardimino para se envolver com um romance. Não que a arte tenha por obrigação discutir a realidade ou atualidade. Mas se a ficção existe, é porque cumpre uma função na vida do ser humano. De um lado, é entretenimento. Por outro, pode colocar o leitor em contato com um lado mais profundo da existência. Houve um momento em que os autores que entronizaram a pobreza latino-americana cumpriram esse papel – será que hoje **História de Garabombo, o Invisível**, de Manoel Scorza, seria levado a sério? Mas a História seguiu a galope e, convenhamos, em países como o Brasil, os fatos da política superaram até a imaginação coruscante de um García Márquez.

Mas é curioso. Se o regionalismo já não ofusca os amantes da literatura, nem por isso perde o seu potencial como *best-seller*, ao modelo tropical. Com o charme de uma novela tipo **Pedra sobre Pedra**, mas mais bem escrito, até porque é livro, **Memorial** vai deliciar quem quiser ler sem comprometimento e for apaixonado

por personagens que vivem em lugares como Vargem da Cruz, terra da rude sinhazinha. O que se vê, no romance, é uma autora fazendo bem o que sabe, para quem gosta disso. O que não é pouco.

“Toda a arte de Rachel”

Cecilia Almeida Salles

Jornal da Tarde

São Paulo-SP

12 de setembro de 1992

Em seu mais recente romance, Rachel de Queiroz vem com toda a sua destreza no lidar com as palavras, com a trama dos fatos e, principalmente, com a composição de personagens.

Ao terminar a leitura de **Memorial de Maria Moura**, de Rachel de Queiroz, somos inclinados a aceitar as palavras do mágico que Raquel cria: sabendo-se o segredo da mágica, “perdem elas o encanto, e eu quero que elas te encantem”. Somos atraídos pela ideia de nos deixarmos encantar por essa obra/mágica sem procurar por explicações. Assim o romance ficaria escondido entre as fortes sensações que sua leitura nos permite experimentar.

No entanto, bem sabemos que a grande obra é aquela cujo efeito resiste ao escrutinamento de uma análise e, assim, nos defrontamos com a certeza de que Rachel de Queiroz foi capaz de construir uma admirável Maria Moura. Na destruição do mito da mulher-cangaceira – rude e inabalável – nasce mais forte ainda Dona Moura, em meio a tiros, mortes, prantos e dores.

Vozes várias

Cada capítulo recebe o nome de seu narrador; conhecemos, deste modo, diferentes vozes e pontos de vista. Mas como as águas dos rios, tudo que acontece e todos os personagens são levados em direção à Maria Moura. De algum modo tudo se dirige à Casa Forte – a fortaleza por ela construída.

De que material é feita essa mulher? Uma hábil e dissimulada estrategista com natureza de fera que mostra frieza em seus relatos e dureza em seu físico. Uma mulher obstinada que queria “coisa grande”: poder e respeito. “Minha ideia era meter na cabeça dos cabras e na do povo do que Maria Moura é capaz”; “quero que ninguém diga alto o nome de Maria Moura sem guardar respeito”.

Diante do que chamou de hora principal de sua vida, ela sai em busca de seu destino pintado com cores de liberdade e poder. Pensava que nessa consciência da opção nasceria a Maria Moira “definitiva” – “a vida era outra, eu estava endurecendo”. Uma Moura sem dono, sujeitando todos ao seu querer, provocando medo para ser respeitada e agindo segundo a lei “ou ele ou eu”. “A vida, aqui, é muito barata e a morte parece que resolve tudo” – observa um “estrangeiro”.

Mal sabia a poderosa Maria Moura que as encruzilhadas geralmente perigosas não estão nos emaranhados do sertão nem nas emboscadas mas nos momentos em que a vida nos pega desprevenidos. Em um destes instantes, a inquebrantável mulher é desmistificada. E a hora em que a força da palavra de Rachel de Queiroz vai construindo a complexidade de uma alma, Moura se vê diante de sua fraqueza e Rachel defronta-se com sua força: o encanto se faz.

Inesperado encontro

Até aquele inesperado encontro, Moura sabia que “a gente por onde anda cria amor e desamor, e vai deixando atrás de si pedaços de coração. Bem-querer ou ódio”. Enquanto o código é ou um/bem-querer ou outro/ódio, ela nada temia. No entanto, a nova Moura conhece delírios de fraqueza: “Nas mãos de Cirino eu não me governo”. Aquela que só convivia com o comando passa a ser comandada. “Nem sei se ninguém me entenderá, porque eu mesma não estou me entendendo. Eu era ofendida, mas no que maltratavam ele, sentia que me maltratavam a mim também. Acho que, se batessem nele, quem ia sentir a dor maior era eu”.

Ao enfrentar um inimigo que a ela se amalgamou, Moura sente que uma nova lei rege sua vida: se ele, então também eu. Ela, acostumada a ser temida pelos outros, causa medo a si mesma – um medo que ela não pode fingir que não sente.

Uma coisa é certa: Rachel de Queiroz retira da dureza do sertão uma complexa Maria Moura. A literatura fornece, mais uma vez, parâmetros para melhor entendermos o “mundo lá fora”. Depois de conhecermos essa mulher feita de palavras, poderemos encontrar pessoas que são uma maria-moura, pessoas que estão longe de ser uma maria-moura, pessoas que acreditam ser uma maria-moura, pessoas que querem ser uma maria-moura... Mouras passam a conviver com macunaímas e riobaldos.

“A maestria de Rachel na grande saga de Maria Moura”

Telma Mekler

Jornal do Commercio

Rio de Janeiro-RJ

20 e 21 de setembro de 1992

Afastada das prateleiras de novidades das livrarias desde 1975 – ano de **Dôra, Doralina** –, a escritora cearense Rachel de Queiroz acaba de lançar **Memorial de Maria Moura**, com o qual pretende encerrar a bem-sucedida carreira literária iniciada em 1930 com o romance **O Quinze**. Com menos de um mês nas lojas, onde chegou durante a última Bienal do Livro de São Paulo, no final de agosto, **Memorial de Maria Moura** já está na segunda edição, impressa depois de esgotados os 5 mil exemplares iniciais.

Ambientada na metade do século passado, numa geografia imaginária que cobre partes dos estados de Pernambuco, Ceará, Sergipe, Bahia e Goiás, o livro traça a trajetória de vida de uma mulher decidida a tomar a si os rumos do próprio destino, sem se deter diante de nada e de ninguém. Mais que um libelo feminista, a personagem central é definida pela escritora como uma mulher predadora, ambiciosa, que quer marcar seu território de poder. Um ser universal, que por acaso nasceu no sertão. Se fosse num reino, rainha seria, como Elisabeth I.

A comparação, à primeira vista implausível, torna-se clara com a leitura da saga de Maria Moura. E a similaridade não é mera coincidência, como se apressa a explicar Rachel de Queiroz. “Logo que comecei a escrever, percebi o paralelo entre as duas e, ao invés de evitar, tentei aproximar a minha personagem da realidade da filha do rei Henrique VIII”. Herdeira de um império esfacelado e decadente, Elisabeth I foi a responsável pelo período de maior riqueza e expansão territorial na história da Grã-Bretanha. Uma riqueza acumulada graças à colaboração dos piratas e corsários que infestavam os mares do século XVI e não eram aceitos oficialmente em outros reinos da Europa.

Os piratas aparecem no romance de Rachel de Queiroz travestidos como cangaceiros, termo cunhado pela primeira vez em 1870. A rainha Elisabeth do sertão tem, como a original, um padrasto que a seduz e acaba por impulsionar seu destino. A paixão avassaladora e impossível pelo duque de Essex se materializa na

pele de um rico herdeiro que busca refúgio em sua casa e morre assassinado. Até mesmo Mary Stuart, rainha da Irlanda que se recusou a abrir mão da maternidade e cujo filho acaba por herdar os domínios da rainha inglesa, se faz presente, como prima da protagonista – seu filho, de fato, recebe como herança a fortuna acumulada por Maria Moura.

Universal em sua temática, **Memorial de Maria Moura** transcreve com fidelidade impressionante o ambiente onde é situado. Além do cenário natural, Rachel de Queiroz pesquisou a fundo todo o linguajar de uma época que não conhecia a eletricidade, o comunismo e a psicanálise. “A gente não percebe. Mas no século XIX ninguém tinha ‘complexo, tara, repressão’, o ‘capital’ não se opunha ao ‘povo’, e o cotidiano era regido pela luz natural do dia (e da noite)”, lembra a escritora.

Fruto de um trabalho executado ao longo de três anos, **Memorial de Maria Moura** será, pelos planos de Rachel de Queiroz, sua despedida do mundo dos livros. “Chega. Tem muita gente lançando livro. Para que escrever mais um?”, questiona a escritora. Para quem está envolvida com as letras profissionalmente desde os 16 anos, a frase pode parecer mero exercício de estilo. Mas, observando a carreira de Rachel de Queiroz, a afirmativa ganha um outro peso. Nesses 65 anos, ela lançou sete romances, sete coletâneas de crônicas, duas peças e três livros infantis. Ao longo de todo esse tempo, porém, jamais deixou de publicar uma coluna semanal na imprensa, inscrevendo-se provavelmente como a mais antiga colunista em atividade no País.

– Tenho facilidade para escrever, mas um livro é um processo muito penoso. Reescrevo tantas vezes cada capítulo, que acabei por me tornar o terror dos editores. Além das incontáveis revisões que faço antes de entregar o livro, sou capaz de praticamente reescrevê-lo quando recebo as provas dos originais”.

De fato, a produção caudalosa de Rachel de Queiroz na imprensa nacional não se reproduz nos livros. Se entre **Memorial de Maria Moura** e **Dôra, Doralina** o silêncio foi de 17 anos, **O Galo de Ouro**, lançado em 1985, repousava dentro de uma gaveta desde 1950. Escrito como folhetim a ser publicado nas páginas da revista **O Cruzeiro** – onde a escritora foi colaboradora durante 30 anos –, o manuscrito permaneceu inédito por 35 anos. Mas nem sempre foi assim. No início de sua carreira, Rachel manteve uma certa regularidade, escrevendo um livro a

cada dois, no máximo quatro anos. Depois de **O Quinze** (1930), vieram **João Miguel** (1932), **Caminho de Pedras** (1937) e **As Três Marias** (1939).

Convivendo com o sucesso desde a estreia – **O Quinze** recebeu o prêmio Graça Aranha –, Rachel de Queiroz jamais foi uma escritora de *best-sellers*. Seus livros tampouco tiveram tiragens iniciais grandes. Em compensação, jamais saem dos catálogos. Traduzidos em mais de 40 idiomas e adotados nos currículos escolares, vendem o ano inteiro – **O Quinze** está chegando à 50ª. edição. Apesar disso, a escritora não vive de direitos autorais. “O pagamento de direitos era muito irregular até pouco tempo atrás”, lembra.

Para sobreviver, além da coluna semanal, Rachel de Queiroz fez mais de 40 traduções. Seus maiores orgulhos, neste campo, são **O Morro dos Ventos Uivantes**, de Emily Bronte (um de seus escritores favoritos) e **Os Possessos**, de Dostoiévski, sua leitura de cabeceira até hoje. Nem sempre, porém, foi possível traduzir uma obra de seu agrado. “Eu negociava com o editor. Traduzia um trabalho qualquer, desde que também trabalhasse num livro de minha escolha”, lembra.

O editor em questão era José Olympio, a quem permaneceu fiel durante 57 anos – **Memorial** é um lançamento da Siciliano. “Com a morte do José, do Miguel, da família Gregory e dos meus colegas que também eram da casa, foi difícil ficar. Não consegui sobreviver a tantas perdas”, explica.

Nos últimos anos, a morte tem sido uma constante em sua vida. “Se ela viesse agora, seria bem-vinda”, não se cansa de afirmar. Aos que se assustam diante da afirmativa, Rachel de Queiroz justifica: “Envelhecer é muito pior do que a gente imagina quando é jovem”. Lúcida e atenta às novidades, no alto de seus 82 anos, Rachel de Queiroz enumera as mazelas da idade: “Tive cinco descolamentos de retina, que me obrigaram a fazer oito cirurgias, provavelmente recorde mundial para quem ainda enxerga; o joelho dói; não posso mais correr; nem andar a cavalo, uma das minhas grandes paixões. A decadência física é horrível”.

O processo de envelhecimento só foi sentido pela escritora ao longo da última década. “Depois que meu marido morreu (o médico Oyama de Macedo), me senti amputada”. Mesmo assim, de uma forma curiosa. “Olhando no espelho, sentindo minhas limitações físicas, vejo que estou velha. Mas não sinto a velhice. É como se o corpo, interno e externo, não acompanhasse esse processo”, tenta descrever.

O casamento com Oyama, que durou 40 anos, é lembrado com saudades. “Não digo felicidade porque ela não existe – só existem momentos felizes –, mas

éramos muito unidos, compartilhávamos tudo”. Com o primeiro marido, a união acabou em menos de 10 anos. Segundo ela, a personalidade de ambos era muito divergente. Mas a ruptura se fez mais presente a partir da morte de sua única filha, aos 18 meses de idade. Um dos raros assuntos tabus na vida da escritora, a filha que não conseguiu ter do próprio ventre, existe na figura da irmã Maria Luísa.

Mais nova que Rachel 20 anos, Maria Luísa foi virtualmente criada pela irmã mais velha, já que a mãe morreu quando ela era ainda uma criança pequena. A relação é assumida por ambas, a ponto de os filhos e netos de Marilu chamarem a escritora de avó e bisavó, mesmo cientes que os laços de família são outros. “Outro dia meu neto mais novo ficou uma fera porque um colega disse que eu não sou sua avó de verdade. Ele achou uma indelicadeza”, diverte-se. Por linhas tortas, talvez a natureza lhe tenha proporcionado a filha ideal. Aquela com quem jamais houve os clássicos conflitos de geração, que tanto atormentam o relacionamento da maioria das famílias. “Somos cúmplices, amigas, companheiras. É ela quem me ajuda nas pesquisas e na revisão dos meus livros”.

“A sertaneja no sertão”

Antonio Carlos Villaça

Jornal do Brasil

Rio de Janeiro-RJ

25 de setembro de 1992

É um acontecimento nacional a volta de Rachel de Queiroz ao sertão do Ceará com este belo **Memorial de Maria Moura**, que é sem dúvida a obra-prima da romancista.

Aos 80 anos, ela escreveu, ousou escrever o seu maior livro. Melhor do que **João Miguel**? Melhor do que **Dôra, Doralina**? Será possível? Melhor do que **O Galo de Ouro**? Um ritmo mais intenso, mais forte, mais trágico. A parábola, que começou com **O Quinze**, de uma garota de 19 anos, chega à plenitude dessa obra impressionante, única, que é o coroamento de uma carreira literária, que nos cativa ou nos conquista pela sua autenticidade absoluta, pela sua verdade, pela sinceridade dilacerada, pela incrível espontaneidade constante.

Eis aqui a romancista da liberdade, que ela sempre foi, mas numa altura, numa dramaticidade que nos surpreendem. **Maria Moura** é o romance da necessidade e da liberdade ao mesmo tempo. Tem algo de uma apoteose. Intensamente vivida. É uma volta *au grand complet*. Mas é também algo novo. Uma espécie de realização total, consumação de um destino, que foi rigorosamente um destino apenas literário.

Exatamente às 11 horas da manhã do dia 22 de fevereiro de 1992, num apartamento agradável e tão nordestino de certa rua ainda pachorrenta do Leblon, um segundo andar com a sua cadeira de balanço, Rachel pingou o ponto final no seu livrão de quase quinhentas páginas, o seu romance absoluto. Ela respirou fundo. Levantou-se. Foi à janela muito larga, de vidro. E olhou ainda uma vez a vida. Talvez buscou o mar, ao longe, para agradecer a Deus o dom deste livro.

E nós, os seus leitores, agradecemos com ela. Cantamos com ela o nosso *Te Deum*, comovidamente. Antonio Houaiss, que é mestre ilustre, íntimo de Joyce, fez o caloroso louvor do romance, no seu discurso-meditação com que recebeu na Academia o ensaísta filosófico Sérgio Paulo Rouanet, em noite solene. Incorporou o livro ao seu texto, um pouco tocado pela angústia cósmica ou planetária.

Com a **Maria Moura**, estamos em pleno círculo da tragédia. É um romance trágico. É um romance de ação. É o regionalismo modernista de 30, mas universalizado, aberto, num grau de humanidade e de liberdade que nos perturba. São 62 anos de criação, de transfiguração ficcional, de cotidiano e sincero diálogo com as verdades mais secretas da vida. Ou mais íntimas.

Com o fogo na casa da fazenda e a fuga de Maria Moura, o romance levanta voo e toma conta de nós. E há mortes na fazenda da Atalaia e aquele Padre estranho, aquele *défroqué*, aquele poderoso e frágil Beato Romano, que é uma criação definitiva.

Mário de Andrade, falando das **Três Marias**, disse que Rachel cria mulheres nítidas, personagens femininas de uma grande força. Rachel sabe criar mulheres inesquecíveis. Maria Moura é a sua maior personagem. Claro, a Moura é Rachel de Queiroz. Não cabe dúvida. Aquela capacidade total de compreender a vida, de conhecer os homens, aquele dom de concluir com sabedoria realista – “Eu tinha que ter o ouro para ter o poder”... Era a tese de San Tiago Dantas.

Maria Moura parece terrível, dura, desafiadora, despachada, mas é de uma delicadeza deveras surpreendente. “Perversidade eu não quero. Não precisa maltratar”. Eis a sua filosofia prática de guerreira. Maria Moura é quase uma Santa Teresa de Ávila, generosa e ardente, disfarçada de cangaceira, lá na Serra dos Padres. “Sinhá Dona parece mesmo é com São Jorge guerreiro.” Um estilo falador.

E esta revelação de sabedoria abissal – “Tem coisa que só gente meio maluca pode levar a cabo”... Texto ágil, fluente, que excede todas as nossas expectativas. É preciso ter visto Rachel lá na sua fazenda Não Me Deixes, no sertão do Quixadá, para sentir-se o que significa o sertão para ela. O sertão lhe é fundamental. O sertão é o seu mundo. Lá, ela reina, como a Maria Moura, que brigava de homem. Almoçamos juntos no sertão a 30 de abril de 1980.

A Moura é a própria liberdade. “Não é criada de ninguém”. Sim, Maria Moura “não tem dono, fique sabendo”. Mas essa mulher forte, indomável, experiente ouve do Beato Romano esta palavra de ternura e gratidão – “Só aqui eu achei piedade”. Há uma fragilidade emocionante nessa líder perdida no sertão entre homens violentos. “Eu sei que sou diferente”, ela confessa. Existe nela compaixão.

Maria Moura é uma personagem empolgante. “Todo mundo morre. Mas quero morrer na minha grandeza”. E senso da grandeza é que não falta a essa mulher

inexorável, marcada por uma sombra de fatalismo. “Se tinha que ser assim, que fosse”. Fatalismo e liberdade aqui se misturam.

Agora, pedimos a Rachel que termine logo as suas memórias, com Fortaleza, Maceió, Itabuna, Ilha do Governador, Glória e Leblon.

“*Memorial de Maria Moura*”

Antonio Houaiss

Jornal do Commercio

Rio de Janeiro-RJ

6 de outubro de 1992

Discurso pronunciado na sessão de 3 de setembro de 1992 da Academia Brasileira de Letras, presidida pelo acadêmico Austregesilo de Athayde

“Senhor Presidente, como Vossa Excelência me dá a palavra em primeira mão, em primeira boca, a rigor, devo dizer-lhe que a minha intenção é falar sobre a imortalíssima Rachel de Queiroz e o seu último livro, o romance **Memorial de Maria Moura**. Não é minha intenção, digo-o de novo, abundar sobre isso, porque, por mais que o fizesse, diria pouco de minha sincera admiração racional e da minha sincera emoção ante o livro. Pegou-me ele com a força de uma garra poderosa e não deixou, embora eu tivesse atravessando momento de grande operosidade em outras áreas. O fato é que se trata de uma obra que vai honrar de agora em diante a história da literatura brasileira. E vai honrar a biografia de uma grande escritora, grande desde o início, que cada vez mais soube crescer e que atinge, neste instante, tal altitude, que eu a desafio, doce mas empenhadamente, a tentar superar-se a si mesma a partir deste marco miliar que é o seu **Memorial de Maria Moura**. Trata-se de um romance que dá plenitude ao gênero, em que existe um enredo, uma narrativa aparentemente clássica e tradicional, com começo, meio e quase fim, já que o último capítulo não explicita desenlace e permite pensemos e nos angustiemos com a sobrevida de Maria Moura, se a houver, naquela façanha final, na fímbria do contato de duas culturas, a do cangaço emergente e a da ordem opressora também emergente, num universo que, afinal, é o do berço da imensa área geográfica e demográfica do Brasil.

É um livro, ademais, que encerra e realiza e consuma uma proposta não apenas verbal – e nesse caso de rara beleza e maestria – com um poderoso aparato de arqueologia verbal que Rachel de Queiroz sonda e busca e pesquisa e legitima dentro de nossa língua naqueles rincões ágrafos e que estaria evidentemente

limitado a um vocabulário restrito, superada a restrição, entretanto, pela poderosa adequação verbal às estruturas culturais e sociais em causa – num universo em que a língua comum de cultura não acusava, ao tempo, mais de cem mil vocábulos, e a regional, mesmo em somatório, não iria além de seis mil palavras; e é aí que o milagre do escritor se manifesta forte: Rachel consegue adequar cada situação mental de cada personagem a essa legitimação verbal arqueológica, dando, paralelamente, um viço quase inaugural não só às expressões dialogais diretas, senão que, sobretudo, às mentadas nas passagens dos discursos indiretos aparentes.

Nota-se bem que isso, que é uma restrição aparentemente quantitativa e eventualmente até mesmo qualitativa, em lugar de limitá-la na sua recriação dessa humanidade, faz-se-lhe acicate e, antes, pelo contrário, lhe dá tal autenticidade, que vivemos os confins do século XVIII até o em torno de 1830-1840 – que é o tempo em que flui o lapso da narrativa e remembrativa do ponto de vista cronológico – como um sonho redivivo ou como um presente restaurado. Esse é o primeiro traço que me apraz ressaltar.

O segundo, que aqui ponho como segundo mas talvez seja geneticamente, o primeiro, é que essa mestria no domínio do vocabulário e da sintaxe da língua é acompanhado – ou pré-acompanhado, ou condicionado ou baseado ou estimulado? – de uma mestria psicológica que engrandece a natureza da criação, porque ousa o discurso indireto livre à primeira pessoa em sucessivos capítulos. Então, a cada momento ou capítulo ou personagem ou protagonista ou deuteragonista, a língua dessa demiurga se renova, se refaz, criando uma psicologia diferencial para com cada ser humano da trama. Maria Moura, o Beato Romano, Marialva e quantos mais aparecem e reaparecem em vários capítulos e assim, sucessivamente, cada um deles se vai desenvolvendo com espantosa coerência (e incoerência mas humaníssima!) psicológica, seres que são tão nós – é que são seres que, com terem um início, um meio e eventualmente um fim psicológicos, formam uma parábola pródica da evolução desses seres humanos, precisamente porque ricos das riquezas e contradições inerentes a isso que chamamos condição humana é que é exatamente isso que é a inesperabilidade dessa condição humana a cada caso concreto. Esse segundo aspecto do romance dá tal força ao relato que, confesso, por algumas noites não pude dormir senão alta madrugada, não diria cansado, nem

exausto do tempo acordado, mas excruciado – docemente – dos embates com minha Rachel de Queiroz.

Enfim, queria ressaltar, Senhor Presidente, que há um lado antropológico, ademais do arqueológico e do histórico real ou imaginário – mais poderoso até, no caso concreto – em que Rachel de Queiroz vai às origens do cangaço (não com esse nome ainda, pois ainda inexistente), vai às origens daquela sociedade baseada necessariamente na violência, violência contra os indígenas, violência contra os negros vestigiais, violência contra os brancos, violência contra os mestiços – violência que foi bem o caldo de cultura sobre o qual se afeiçãoou o Nordeste brasileiro e mais que a metade do Brasil todo inteiro. Isso tudo, que dá epopeias, tem entretanto, o sabor de uma saga, de uma sucessão de dramas, em que os elementos da civilização cêntrica, oficial, entra em contato e conflita com a realidade cultural viva, brotada do próprio ser social de si mesma. Realidade essa que, depois, vai congeminar-se com a outra, porque se impõe como uma legalidade necessariamente absorvida pela outra realidade. E é nesse contato que, de certo modo, Rachel de Queiroz nos dá a origem compreensiva desse tipo de medievalismo brasileiro que, em cada habitat, em cada área, garantia a ordem, ainda que a preço de um sacrifício ingente daqueles que fugissem dessa ordem. Então, esse Brasil que poderia ser um Brasil caótico, se faz um Brasil relativamente organizado, ainda que à custa de penoso custo, graças à montagem desses círculos de interesses mantidos por capitães avulsos, por um capitão, por uma capitã, admirabilíssima, como é o caso de Maria Moura.

Tenho a impressão, Senhor Presidente, de que dificilmente os elementos com que se estrutura um romance poderiam ter sido tão belos, nem pensarei em mais belos. Esta minha querida companheira aqui de minha esquerda (sem insinuação política...), nesta sua bela idade, mostra que a vida tem elementos de beleza insuperável, como o exhibe este romance, embora numa dieta rigorosa, consentânea com o meio cultural e a carência cultural, transfigurados com requintes de sensibilidade, em que há tons aliciantes de luxúria, lubricidade, com arrancos de ternura, o que faz, ao romance, hino também de telúrica e humana sensualidade. Tenho a impressão, melhor, a convicção de que Rachel de Queiroz consumou obra de que cada leitor, em especial cada brasileiro, ao ler, se compenetrará de que se enriquecerá na compreensão do Brasil, na apreensão da beleza que há na criação

romanesca de que este país está sendo cadinho, crisol e forja, e de que Rachel de Queiroz é nisso criador-mor, cuja altitude nos honra, nos rejubila e nos consola.

Muito obrigado, Senhor Presidente.”

“*Memorial de Maria Moura*”

Elsie Lessa

O Globo

Rio de Janeiro-RJ

16 de novembro de 1992

LISBOA – Este livro que me foi dado pela Rachel (a que é de Queiroz) na véspera da partida pegou-me de jeito, atrapalhou-me toda a primeira semana de volta, danada de ter que providenciar coisas na casa, atender telefone, fazer ginástica, ir ao clube, pôr em ordem a correspondência atrasada. Com que raiva, com que pena largava as histórias daquela Maria Moura de todos os pecados e a cambada que a rodeava, padre *défroqué*, bandidões, gente áspera do sertão, na difícil tarefa de sobreviver, numa natureza hostil, numa vida que em geral já é mais hostil que outra coisa.

Sim, senhora, minha amiga Rachel, que maravilhosa contadora de história, agarra a gente, Sheherazade de fala mansa e envolvente, mostrando como pode ser rica, variada, mágica esta língua portuguesa que falamos mal e que se conservou pura e poderosa na boca daquela gente humilde do sertão, alheia à letra de fôrma. A colher-de-chá que a escritora dá aos dicionaristas (viva o Aurélio!) que o jeito era ler o **Memorial** de dicionário ao lado. Palavras reencontradas da minha infância paulista, mostrando que afinal tudo nos une mais que nos separa. Algum dia eu tive defluxo? Não, ficava constipada mesmo, como ainda se fica aqui em Portugal e acreditam sobre todas as coisas nos malefícios das “correntes de ar”, igualzinho à minha avó.

Nas outras edições, que não de vir, que tal arranjar um glossário para os incautos? Urú, timão, ité, juá, jerebita, prantina, andilha, mocroró, tangerinos. “Pune” eu matei logo o que era, que minha gente capivariana também usava essa forma do verbo pugnar. E Doninha, apelido de minha mãe, que era Maria Julia, mas só na caderneta de identidade, nunca foi senão Doninha, como só fui encontrar outra nas páginas desse livro. “De comer” também era velho conhecimento, da meninice. E coroar, inzoneiro, que eu só conhecia do samba de Ary Barroso? E “morrer com a alma dentro” não é uma lindura? O que não é uma beleza nesta arrastante saga sertaneja, e que cada personagem é vivo, de carne e sangue,

cheirando a suor e amor, fica andando pela casa da gente com seus tiques, seus sustos e medos, sua valentia, sua ruindade. Gente boa, no livro, como na vida, a gente fica contando nos dedos. Quem? Marialva, a negra Rubina, a velha Libania, que aquela fascinante Maria Moura de boazinha não tinha nada. Abelha mestra (ama e mata), os homens da sua cama (só o Duarte escapou, de vivo que era!) morrem de morte matada, mandada por ela, “A gente mata pra não morrer”, na lei feroz do sertão.

Sertão que essa sertaneja da Não Me Deixes, ancorada no Leblon, nos ensinou a conhecer e a amar, desde **O Quinze e João Miguel**, para fechar (tomara que não feche!) com chave-de-ouro com este **Memorial**, história dessa gente e desse mundo, que é a nossa gente e o nosso mundo também. Bonzinhos? Quem que disse? “A gente levava a vida na ponta duma faca”, como vou encontrar numas páginas amareladas em que um dia, num hotel de São Paulo, taquigrafei as histórias de meu pai contando do avô Gouvêa, curador de veneno de cobra. Causos do sertão de São Paulo e Minas, brigas, porcadas, a vida contada em léguas, em lombo de besta ruana. Cidadina sem vivência de sertão, nunca me atrevi a escrever essas histórias, não iria passar verdade. Quem devia e podia escrever, não escreveu, contava pra gente nas noites de fazenda, as pipocas arrebrandando no fogão de lenha. Mas sempre que releio aquelas notas taquigrafadas às pressas, para não perder, revivo aquela caboclada rude, as mortes, as brigas, no fundo tão parecida com os personagens de Maria Moura. Que está, vivinha, com sotaque do Nordeste, no livro-tragédia de Rachel, dona William Shakespeare do Sertão. Falei e disse. Obrigada, amiga.

“Topo chegar aos 80 como Rachel”

Joel Silveira

O Povo

Fortaleza-CE

21 de novembro de 1992

Vejo (e ouço) Rachel de Queiroz na televisão falando de seu último romance, **Memorial de Maria Moura**. Não é possível que aquela senhora de sorriso brejeiro, por vezes sarcástico, por vezes de uma ingenuidade infantil, e dona daqueles olhos inquietos e por vezes irônicos que parecem palpitar por detrás dos óculos – não, ninguém me convence que a senhora que aparece no vídeo já completou 80 anos. Não pode ter 80 anos quem fala assim com voz tão moça, com gestos nos quais não se denunciam, nem de longe, as primeiras indecisões da velhice. Nada em Rachel de Queiroz é velho – que velho não tem as bochechas redondas que ela tem, velho não fala assim, articulado e sonoro, que velho não responde rápido e certo às perguntas levemente capciosas (no sentido da boa intriga literária) que lhe faz a bela e competente dona do programa.

Rachel de Queiroz foi uma das minhas primeiras admirações literárias. Ainda menino (pois é, gente, já fui menino), em Aracaju, lá pelos doze, treze anos, eu já tinha lido **O Quinze**, e depois do primeiro romance de Rachel, que a colocou, com tantos aplausos, no rol dos grandes ficcionistas brasileiros deste século, depois li todos os demais. Sou talvez hoje no Brasil o mais velho fã de Rachel. E tudo nela me sabe bem: o gosto de viver, o bom humor permanente, o jeito um tanto moleque de ver as coisas e homens, a prosa viva, fluente, aquela amena descrição da paisagem, quando ressuscitada pela chuva, do seu sertão castigado e querido, mais adiante dramática e pungente quando retrata a crueza daquele mesmo sertão esquecido por Deus, queimado pelo sol de inclemência sem trégua, sempre aceso num céu limpo, de um azul cortante, afiado, e de onde só raramente cai a gota d'água salvadora e redentora.

Agora estou mergulhado na leitura do **Memorial de Maria Moura** – me pergunto: não será este último o melhor, o mais denso, o mais estruturado romance de Rachel? Mas ao mesmo tempo me lembro também de que fiz a mesma pergunta quando li **As Três Marias**, ou quando li o **Caminho de Pedras**, ou o **Dôra**,

Doralina. E o jeito é concluir: o último romance de Rachel é sempre o seu melhor romance.

Se é para chegar aos oitenta como Rachel acaba de chegar, até que eu topo.

“Maria Moura”

Afrânio Coutinho

Jornal do Commercio

Rio de Janeiro-RJ

22 de novembro de 1992

É um romance originalíssimo o que publica Raquel de Queiroz, **Memorial de Maria Moura** (São Paulo, Siciliano, 1992), que descreve a história de Maria Moura, uma sertaneja do Nordeste. É o melhor romance, uma verdadeira obra-prima brasileira e universal. É um livro de 482 páginas, em letra miúda, de leitura empolgante.

A língua é a brasileira que todos nós usamos, falando ou escrevendo. Ela emprega toda sorte de torneio de frases típicas, os erros segundo a gramática tradicional, tais como os começos de frases com os pronomes oblíquos, tudo o que é perfeitamente legal segundo a nossa sensibilidade e maneira de ser.

Além disso ela utiliza largamente a linguagem sertaneja que conhece profundamente. Assim, os nomes de lugares (todos inventados), com exceção dos de cidades importantes; os nomes de coisas locais, os apelidos de pessoas, as plantas, o que torna a obra bem brasileira, além é claro do ambiente que é perfeitamente brasileiro.

Uma inovação no livro é o emprego dos nomes dos personagens como título dos capítulos. Assim Maria Moura, o Padre, o Tonho, Irineu, Marialva, o Beato Romano, os quais se repetem de conformidade com o critério da narrativa. Os títulos são de acordo com o maior papel dos personagens no momento.

Isso cria um novo tipo de “ponto de vista”. Só se conheciam até agora o de primeira pessoa, e o de terceira ou onisciente. Os franceses criaram o de segunda pessoa. Pois bem, o novo romance de Raquel emprega a narrativa em diversas falas, variando conforme o personagem que é o centro do capítulo. É uma das novidades deste romance: a diversidade de pontos de vista. São vários pontos de vista, o de cada personagem que fala, contando a sua história.

É o que constitui a “polifonia romanesca” e a “polifonia de vozes”, estudadas por Bachtine a respeito de Dostoievski.

Há no livro uma grande variedade de personagens. Mas acima de todas destacam-se a Maria Moura e o Beato Romano. A Maria Moura é esplêndida, a maior do livro. É de uma riqueza extraordinária de vida, de inventividade, de firmeza, de violência para a obtenção de seus objetivos.

Quanto às cenas são notáveis em todo o livro. Mas há quatro cenas que se destacam: a primeira é a do incêndio da casa do Limoeiro, realmente fantástica; a segunda é o drama do assassinato do Anacleto pelo Padre José, que se torna depois desse episódio o Beato Romano e foge em busca de salvação; a outra, a de assalto do pequeno grupo de Maria Moura ao grupo de sertanejos em viagem e que foi superado por ela. Há vários assaltos desse tipo no romance, mas esse é maior; a quarta cena é a final, realmente espantosa, que a Moura imaginou, já depois de instalada na Serra dos Padres e que ela criou para recomeçar tudo de novo. É uma cena realmente admirável.

Um romance perfeito.

“Ponto de vista”

Francisco Miguel de Moura

Diário do Povo

Teresina-PI

11 de dezembro de 1992

Lendo, outro dia, artigo do Prof. Afrânio Coutinho, estampado na imprensa local, encontro a seguinte afirmação a respeito do romance **Maria Moura**, de Raquel de Queirós, recentemente editado: “Uma inovação do livro é o emprego dos nomes dos personagens como título dos capítulos. Assim Maria Moura, o Padre, o Tonho, Irineu, Marialva, o Beato Romano, os quais se repetem de conformidade com o critério da narrativa. Os títulos são de acordo com o maior papel dos personagens no momento. Isso cria um novo tipo de ponto de vista. Só se conheciam até agora o de primeira pessoa, e o de terceira ou onisciente. Os franceses criaram o de segunda pessoa. Pois bem, o novo romance de Raquel de Queirós emprega a narrativa em diversas falas, variando conforme o personagem que é o centro do capítulo”.

E por que vem ao caso comentar a frase do mestre Afrânio Coutinho? Porque, ao que me parece, ficou ambígua uma conclusão no meio do parágrafo: “Isso cria um novo tipo de ponto de vista”. Ora, ponto de vista, na ficção, é sinônimo de foco narrativo; corresponde à resposta: quem narra a história? Da perspectiva de quem os fatos são narrados ou acontecem? E a resposta a tais perguntas já está no rol de pontos de vista indicados pelo crítico Afrânio Coutinho. Talvez ele não tenha querido dizer bem o que saiu no momento eufórico de avaliação do novo romance de Raquel de Queirós. Embora sendo uma das nossas mais fortes escritoras, dotada de uma grande criatividade, a romancista admirável de **O Quinze** não chegou a criar um foco narrativo novo. Se o que Afrânio Coutinho considera novo ponto de vista fosse realmente novo, não teria sido usado, pela primeira vez, por Raquel de Queirós. Aqui lembro que Erico Verissimo já usou esse tipo de ponto de vista em **O Resto É Silêncio** (1943), bem assim Macedo Miranda em **O Deus Faminto** (1967). Em meu romance **Laços de Poder** (1991) usei a variedade dos pontos de vista referidas por Afrânio Coutinho, no artigo em questão, indicando-os na titulação das três partes em que se divide a obra, assim: na primeira parte, a primeira pessoa (Eu:

Cirilo); na segunda, a terceira pessoa (Ela: Miriam); e na terceira parte, a segunda pessoa do plural (Nós). Nem por isto me considero inventor de nada. Tentei apenas estruturar o já existente. Se consegui algum efeito, são outros quinhentos – que não vêm ao caso. Nem poderia vir. Livros publicados na província raramente chegam a ser conhecidos pela crítica nacional. Até agora só dois nomes de peso se manifestaram sobre o meu citado romance: o crítico Fausto Cunha e o romancista João Felício dos Santos, este falecido há pouco e já esquecido pela crítica e pelas editoras, tanto assim que seu livro deixado inédito ainda não foi desengavetado, não obstante os esforços da viúva, dona Carmen Felício dos Santos.

Que me perdoe o admirável crítico e historiador da nossa literatura, Prof. Afrânio Coutinho, pela discordância. No mais, estou plenamente de acordo. Que continue analisando e louvando a nossa grandiosa Raquel de Queirós. Com ele, também faço coro.

Para finalizar, critico também outro ponto de vista de vários críticos literários: o de que o romance é o gênero mais lido no Brasil. Não sei não. Quando até os críticos, obstinados leitores por profissão, não o fazem, que esperar do leitor comum? Este só está atento à lista dos “dez mais”, que sai nas revistas e jornais de maior circulação. Nessa lista, normalmente recheada da pior literatura estrangeira, porque feita por quem não sabe nem o que é romance, às vezes ficam incluídas obras que nem são de ficção, nem chegam a ser literatura de espécie alguma. Pode? Escritores brasileiros, salvem-se se puderem.

“Rachel de Queiroz encerra sua carreira”

Sergio Amaral

Fran Jour

Brasil

Dezembro de 1992

Às vésperas de completar 82 anos, a escritora cearense Rachel de Queiroz lançou na 12^a. Bienal do Livro seu novo romance, **Memorial de Maria Moura**, anunciando que, com ele, encerra sua carreira literária, iniciada há mais de seis décadas.

Nascida em Fortaleza, em novembro de 1910, Rachel publicou seu primeiro livro, **O Quinze**, em 1930. Depois, viriam **João Miguel** (1932), **Caminho de Pedras** (1937) e **As Três Marias** (1939). O romance seguinte, **Dôra, Doralina**, só sairia em 1975, mais de 30 anos depois.

Neste longo intervalo, diversificou suas atividades literárias: escreveu crônicas na revista **O Cruzeiro** e em jornais cariocas. Estas crônicas foram reunidas em cinco livros. Em 1953, criou com o cineasta Lima Barreto o roteiro do filme **O Cangaceiro**, premiado no festival de Cannes. Também se dedicou ao teatro, sendo autora das peças **Lampião**, de 1953, e **A Beata Maria do Egito**, de 1958. **O Menino Mágico**, de 1959, representou sua experiência na literatura infantil. Em 1978, quebrando uma tradição exclusivamente masculina que durou 80 anos, foi a primeira mulher eleita para a Academia Brasileira de Letras. Outra face de seu trabalho literário é a tradução, com aproximadamente 40 obras, de autores como o russo Dostoievski.

Os livros de Rachel de Queiroz revelam um apreciável domínio da linguagem e uma apurada técnica narrativa, inclusive na construção de diálogos.

Sua temática, que é basicamente regionalista nos romances da primeira fase (com a escritora afirmando: “O que sou, realmente, é uma sertaneja.”), se amplia nos livros mais recentes, que ganham também em segurança e criatividade. O **Memorial de Maria Moura** nos mostra, em suas quase 500 páginas, uma ficcionista amadurecida. As suas personagens são extraordinariamente bem construídas. Trata-se de uma história de aventuras em meio a sentimentos extremos: o amor e o desamor.

Os romances anteriores de Rachel também foram reeditados recentemente, permitindo ao leitor uma visão conjunta da sua importante obra literária, na qual a autora acaba de colocar um ponto final.

“Feminismo viril”

Wilson Martins

Jornal do Brasil

Rio de Janeiro-RJ

27 de fevereiro de 1993

Rachel de Queiroz soube ultrapassar o regionalismo. Hoje, volta à visão feminista da qual foi a precursora

Na década de 1930, o regionalismo (vertente nordestina) era a forma politicamente correta de romance, socializante pelos postulados jhdanovistas, documentário, miserabilista e, por tudo isso, mais romântico do que parecia à primeira vista. Era uma literatura de homens, não só pela predominância masculina entre os autores, mas, ainda, pela intriga e pelos protagonistas: a “luta de classes” em perspectivas pastorais e milenaristas, envolvendo revolucionários implacáveis e grevistas intransigentes, senhores de engenho e cabras do eito, proletários e meninas de família infelicitadas pelos burgueses, lutas violentas de cangaço e conquistas épicas das terras de cacau, e, claro, a decadência inevitável da “sociedade feudal”.

Nesse quadro, Graciliano Ramos foi um mal-entendido cronológico e Rachel de Queiroz a exceção por longo tempo dissimulada sob aparências e simplificações críticas. Se, na flor dos seus 20 anos, deixou-se influenciar, como era inevitável, pelas modas do momento, escrevendo mecanicamente, com **O Quinze** e **João Miguel**, exercícios paradigmáticos tanto mais destinados aos aplausos que os acolheram quanto mais respondia às expectativas e convenções aceitas, é certo que percebeu, ela mesma, esse automatismo laborioso desde a segunda novela (o que tampouco escapou aos leitores mais argutos). Daí os cinco anos de silêncio que separam **João Miguel** de **Caminho de Pedras**, num momento em que a regra não-escrita e os sucessos de livraria estimulavam os romancistas a publicar o livro anual com a regularidade das colheitas. Esse foi o intervalo de que ela necessitou para recuperar a sua autenticidade profunda de ficcionista, porque **Caminho de Pedras**, de 1937, nada mais tinha em comum com os livros anteriores, e, menos ainda, **As Três Marias**, dois anos mais tarde.

Com esses dois livros, Rachel de Queiroz estabeleceu as suas distâncias com o regionalismo “nordestino” e isso no momento em que Jorge Amado reaparecia com **Capitães da Areia**, Graciliano Ramos publicava **Angústia** (outro “irregular”) e José Lins do Rego, concluindo o *ciclo da cana-de-açúcar*, penetrava na zona de perplexidade criadora que marcou o resto de sua carreira de então por diante. A partir de 1939, Rachel de Queiroz encerrou por 35 anos a sua obra de *romancista*, substituindo-a pelas atividades de *escritora*, célebre como cronista regular e dramaturga esporádica, enquanto as reedições dos seus romances em coleções completas ou escolhidas mantinham para o público a ilusão de uma presença de ficcionista cada vez mais extemporânea, até ao malogro evidente do **Galo de Ouro** (folhetins de 1950 que uma decisão mal inspirada reuniu em volume alguns anos mais tarde). É que, nesse intervalo, mudaram os parâmetros das técnicas romanescas e das ideologias literárias. Isso permitiu-lhe reencontrar, por inesperado, a “verdadeira” Rachel de Queiroz, a autora de **As Três Marias** e a precursora de uma visão feminista a que se antecipou por uns bons 30 anos. O resultado foi o soberbo **Dôra, Doralina**, em 1974, que, segundo parece, desnorteou a crítica e não foi reconhecido em sua justa medida como livro que se vinha juntar a uma nova idade do romance brasileiro – acrescentando-lhe alguma coisa. Era a idade marcada por **Quarup, Os Tambores de São Luiz, Gabriela, Cravo e Canela, Tenda dos Milagres, O Tempo e o Vento, Grande Sertão: Veredas**, para deixar de lado inumeráveis epígonos. Estávamos longe do legendário “romance nordestino” e “regionalista”, apesar dos erros de leitura que foram cometidos, por exemplo, sobre o livro de Guimarães Rosa.

Agora, 18 anos depois de **Dôra, Doralina** e com o **Memorial de Maria Moura** (São Paulo: Siciliano, 1992), ela volta à mesma temática feminista em termos ortodoxamente contemporâneos, retomando, aliás, uma tradição cearense de escritoras, algumas delas desafiadoramente emancipadas. A mais emancipada de todas foi Francisca Clotilde (1862-1935), cujo romance **A divorciada** (1902) provocou no meio provinciano o escândalo que se pode imaginar, numa terra em que escândalos dessa natureza não eram desconhecidos (basta lembrar **A Normalista**, de 1893). O livro de Francisca Clotilde e os de Rachel de Queiroz nos anos 30 provam que a ideologia feminista não é invenção do nosso tempo – mas é de nosso tempo a circunstância de se haver tornado politicamente correta. Nessas perspectivas, o **Memorial de Maria Moura** vai um passo além de **Dôra, Doralina**,

aproximando da mulher emancipada enquanto mulher, mas em limites estritamente pessoais, a mulher condutora de homens, vivendo, como o conde de Monte Cristo, o tema da vingança e do resgate (sem prejuízo das fraquezas da carne). Se o romance proletário, como já se disse, é apenas uma das formas da pastoral, o do feminismo militante é a hipóstase moderna das histórias românticas em que a heroína supera todas as dificuldades, escapa dos perigos e situações desesperadas, vence e humilha os inimigos, sempre com um entremez sentimental em que outros personagens e ela mesma vivem o amor inocente e triunfante. Bons e maus separam-se em categorias nítidas, inconfundíveis e antagônicas, mas os incidentes da história não só mantêm o interesse do leitor como lhe despertam de página em página a curiosidade sobre um desfecho que, pelas próprias regras do jogo, conhece de antemão.

Acresce que o estilo de Rachel de Queiroz, enquanto escritora, alcança nos dois últimos livros um ponto de perfeição claramente insuperável. A fluência da frase, e, até, aqui e ali, certa elegância rebuscada, sem excluir alguns lusitanismos, correspondem ao movimento narrativo que se caracteriza pelas peripécias encadeadas umas às outras. Não há pontos mortos e a alternância dos monólogos interiores consagrados sucessivamente aos diversos protagonistas, embora tornando impróprio o título da obra, supera de longe o primitivismo a que nos havíamos acostumado (e resignado...) nos anos 30. Em 1939, Rachel de Queiroz rejeitou para a sua própria pré-história a ficcionista que até então tinha sido e anunciava, sem saber, o esgotamento de toda uma escola literária. Agora, com um romance feminista algo convencional, ela se inscreve em outra escola, que, tanto quanto o regionalismo nordestino, não terá muitas possibilidades de renovar-se.