

THAÍS FERNANDA DA SILVA

**A MULHER DA FICÇÃO E DO JORNAL: uma leitura das confluências femininas
em Rachel de Queiroz**

**ASSIS
2018**

THAÍS FERNANDA DA SILVA

**A MULHER DA FICÇÃO E DO JORNAL: uma leitura das confluências femininas
em Rachel de Queiroz**

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis,
para a obtenção do título de Doutora em Letras
(Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador(a): Prof(a). Dra. Ester Myriam
Osório Rojas

Bolsista: CNPq

**ASSIS
2018**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Biblioteca da F.C.L. – Assis – Unesp

Silva, Thaís Fernanda da

S586m A mulher da ficção e do jornal: uma leitura das
confluências femininas em Rachel de Queiroz / Thaís
Fernanda da Silva. Assis, 2017.

185 f.

Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de
Assis – Universidade Estadual Paulista.

Orientadora: Dra. Ester Myriam Osorio Rojas

1. Queiroz, Rachel de – 1910-2003. 2. Literatura brasileira –
Crítica e interpretação. 3. Literatura comparada. 4. Prosa
brasileira. 5. Crônicas brasileiras. I. Título.

CDD 869.901

THAÍS FERNANDA DA SILVA

A MULHER DA FICÇÃO E DO JORNAL: uma leitura das confluências
femininas em Rachel de Queiroz

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de Doutora em LETRAS. (Área de Conhecimento: LITERATURA E VIDA SOCIAL)

Data da Aprovação: 17/01/2018

COMISSÃO EXAMINADORA



PRESIDENTE: PROFA. DRA. Ester Myriam Rojas Osorio - UNESP/ASSIS



MEMBROS: PROFA. DRA. Cleide Antonia Rapucci - UNESP/ASSIS



PROFA. DRA. Maria de Fatima Alves de Oliveira Marcari - UNESP/ASSIS

PROFA. DRA. Maria Dolores Aybar Ramirez - UNESP/ARARAQUARA

PROFA. DRA. Marcia Regina Jaschke Machado - UFMG/BELO HORIZONTE

Dedico esta Tese, com todo carinho, a minha família, aos meus amigos que lutaram comigo e a todas as mulheres que, corajosamente, venceram barreiras socioculturais.

AGRADECIMENTOS

Deus, de infinita bondade e misericórdia, agradeço-te imensamente por se lembrar de mim e me contemplar com sua luz. Diante de tantos percalços e tantas lutas, torna-se imprescindível acreditar que é a força divina que rege meus caminhos e que eu não poderia ser nada nem conquistar absolutamente nada sem essa proteção. Sinto-me muito mais abençoada do que mereço e compreendi que tudo tem o seu tempo.

Agradeço os incentivos de minha família, sobretudo minha mãe, principalmente por não desistir de mim e pelas orações, pelas boas energias enviadas. Também sou grata aos bons amigos que fiz no meio acadêmico (e fora dele), cuja amizade levarei sempre comigo, pois mais do que amparar, eles também são capazes de nos mostrar uma competência que, às vezes, não enxergamos, mas a temos.

Sou ainda bastante grata aos meus alunos (grandes e pequenos) que me ensinam muito, me fazendo ver sempre a luz que há no fim do túnel...

Também reconheço toda a ajuda de minha orientadora, professora Ester Rojas, bem como ao CNPq pelo apoio e amparo financeiro à realização desta pesquisa.

Por fim, por mais simbólico que o gesto pareça, agradeço a cada autor que tive o privilégio de conhecer, por aprofundar e melhorar minhas ideias sobre o mundo, sobre as coisas, sobre o valor da literatura, instigando-me a ir mais fundo nos estudos e me nutrindo de conhecimento cultural. Cada um a seu modo enriqueceu minha alma.

“A vida é aquilo que você fizer dela”.

Dale Carnegie, 2012.

“Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo”.

Álvaro de Campos, 1951.

“Para tudo há um tempo, para cada coisa há um momento debaixo dos céus: tempo para nascer, e tempo para morrer; [...] tempo para chorar, e tempo para rir; [...] tempo para dar abraços, e tempo para apartar-se. Tempo para procurar e tempo para perder; tempo para guardar e tempo para jogar fora. [...] Assim eu conclui que nada é melhor para o homem do que alegrar-se e procurar o bem-estar durante sua vida; e que comer, beber e gozar do fruto de seu trabalho é um dom de Deus [...]”.

Eclesiastes, capítulo 3, 1-15, p.818.

Silva, Thaís Fernanda da. **A mulher da ficção e do jornal:** uma leitura das confluências femininas em Rachel de Queiroz. 2018. 185 f. (Doutorado em Letras – Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2018.

RESUMO: A presente pesquisa visa investigar a construção ficcional da mulher em Rachel de Queiroz a partir do confronto entre seus romances *O Quinze*, *Dôra*, *Doralina* e *Memorial de Maria Moura*, protagonizados por mulheres, e suas crônicas jornalísticas publicadas no jornal *O Estado de S. Paulo*, especificamente naquelas em que há menção aos posicionamentos da escritora diante da imagem feminina e da justificativa de seu modo de pensá-la. Este estudo surge através da sugestão de haver um descompasso entre a construção de mulher representada na ficção e a elaborada nas colunas do jornal. Para tanto, serão utilizadas abordagens de pesquisadores e teóricos sobre a mulher na literatura (como Heloísa Buarque de Hollanda, Nelly Novaes Coelho, Lúgia Chiappini, entre outros), a escrita feminina no jornal e a relação entre o jornal e a literatura na visão de Nelson Werneck Sodré e Alceu Amoroso Lima, por exemplo, além de analisar questões relacionadas aos aspectos socioculturais do Brasil, que direta ou indiretamente se manifestam na representação da mulher nas narrativas de Rachel de Queiroz. Atentando para o fato de a romancista ter sido considerada uma importante voz sobre o ser feminino, mostra-se importante uma análise que abarque a imagem da mulher simbolizada por suas protagonistas subversivas, em cotejo com o próprio pensamento da escritora sobre a maneira como ela vê esse sujeito para se compreender também o modo como se estabelece a formação de identidade na relação entre o aspecto psicológico do indivíduo e a transformação do mundo exterior. Tal comparação tem como objetivo desenvolver as reflexões sobre a mulher racheliana, e entender como a sua postura vista, por vezes, como contraditória, pode ser compreendida como um desdobramento das próprias questões socioculturais, no contexto e no pensamento da sociedade brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Rachel de Queiroz; Romance; Crônica; Literatura comparada.

SILVA, Thaís Fernanda da. **The woman of fiction and the newspaper**: a reading of the feminine confluences in the Rachel de Queiroz. 2018. 185 f. (Doctorate in Letters – Concentration area: Literature and social life). São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2018.

ABSTRACT: This research aims to investigate the fictional construction of women in Rachel de Queiroz from the confrontation between her novels *O Quinze*, *Dôra*, *Doralina* and *Memorial de Maria Moura*, starring women, and her journalistic chronicles published in the newspaper *O Estado de S. Paulo*, specifically those where there is mention of the writer positions on the female image and the justification of their way of thinking it. This study appears by suggesting there is a mismatch between the represented of the woman in fiction and her construction elaborated in newspaper columns. Therefore, approaches will be used by researchers and theorists on women in literature (as Heloisa Buarque de Hollanda, Nelly Novaes Coelho, Ligia Chiappini, etc.), women's writing in the newspaper and the relationship between the paper and the literature in the view of Nelson Werneck Sodre and Alceu Amoroso Lima, for example, in addition to analyzing issues related to socio-cultural aspects of Brazil, which directly or indirectly manifested in the representation of women in Rachel de Queiroz narratives. Highlighting the novelist of fact have been considered an important voice about being female, shows an important analysis that encompasses the image symbolized woman for her subversive protagonists, in comparison with the very thought of the writer about the way she sees this subject to also understand how establishes the formation of identity in the relationship between the psychological aspect of the individual and the transformation of the outside world.. This comparison aims to develop reflections on Racheliana woman, and understand how her posture view sometimes as contradictory, can be understood as an offshoot of their own socio-cultural issues in the context and thinking of Brazilian society.

KEY-WORDS: Rachel de Queiroz; Novel; Chronicle; Comparative literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1–A HISTÓRIA DE RACHEL DE QUEIROZ	19
2 – ENTRE O JORNALISMO E A LITERATURA	32
2.1. Primórdios da imprensa no Brasil	32
2.2 Presença feminina no jornal	35
2.3 Crônica: uma escrita do tempo	41
2.3.1 A crônica de Rachel de Queiroz	50
2.3.2 Quando o assunto é mulher	55
3- O ROMANCE.....	74
3.1 Heroínas notórias	92
3.1.1 <i>Conceição</i>	108
3.1.2 <i>Dôra</i>	115
3.1.2.3 <i>Maria Moura</i>	127
4 – DONAS DA IDEOLOGIA E AMÉLIAS: UMA LEITURA COMPARATIVA	136
CONCLUSÃO	170
REFERÊNCIAS.....	176

INTRODUÇÃO

No âmbito da contemporaneidade literária, percebe-se a consolidação de pesquisas acadêmicas sobre as influências de questões socioculturais na vida feminina, colocando em evidência seus anseios e inquietudes sobre o estar no mundo. É nessa percepção que temos visto os estudos culturais de gênero ganhar amplitudes significativas devido a gradativa conscientização do resgate da história da mulher na sociedade.

Considerando o termo gênero como “[...] uma relação entre os atributos culturais referentes a cada um dos sexos [...]. Trata-se, portanto, de uma categoria que implica diferença sexual e cultural¹”, sendo, nessa ótica, uma atribuição sociocultural, enquanto sexo designa um caráter biológico, essa conscientização ocorre não somente em relação à sua participação em eventos históricos marcantes – como na busca de direitos sociais mais justos -, mas também no que diz respeito a importância de se levar em consideração o ponto de vista e a perspectiva feminina diante da participação social, contribuindo com o diálogo entre o sujeito e a sociedade. Desse modo, o desenvolvimento dos estudos de gênero revelou “[...] a mulher [...] representada com outros interesses, diferentes daqueles por tanto tempo enfocados, referentes ao mundo doméstico e às relações amorosas [...]”².

Por esse viés, muitas leituras sobre personagens femininas revelam o desejo de se entender a mulher por outro prisma de análise, diferente daquele que foi tão recorrente e divulgado pela tradição literária, eurocêntrica e patriarcal, como o caso do romance naturalista, por exemplo, em que a ficção era “[...] ainda vizinha da tradição das

¹ ZOLIN, 2009, p. 218.

² ZOLIN, 2004, p. 223.

sinhazinhas românticas ou das adúlteras culpadas [...]”³, comprovando que a introdução de uma perspectiva da mulher na literatura simboliza uma nova trajetória do fazer literário, porque carrega consigo uma gama de questionamentos tanto de discursos da tradição cultural quanto de visões de mundo contrárias a uma organização social considerada injusta, porque homens e mulheres não compartilham das mesmas oportunidades socioculturais.

Em meio a esse panorama literário, o olhar sobre textos de escritoras ganhou destaque, principalmente na segunda metade do século XX, demonstrando que muito mais do que a procura de diferenças entre a literatura de homens e mulheres, a ficção feminina tem uma importância significativa, pois permite entender uma série de questões relevantes, segundo a visão dominante na sociedade. Cabe ressaltar também, nesse viés, que o termo feminina e/ou feminino é utilizado neste trabalho em referência “[...] a um conjunto de características (atribuídas à mulher) definidas culturalmente [...]”⁴.

Por conseguinte, a produção literária de romancistas como Rachel de Queiroz executa esse alargamento de representatividade do ser humano em relação ao meio, justamente porque seus textos direcionam o olhar ora para o período cultural representado, ora para a luta dos indivíduos em face desse contexto, colocando em pauta outros testemunhos de se pensar a mulher e que, de uma obra para a outra da autora, acrescentam novas nuances de reflexão sobre essas personagens, tendo em vista o fato de Rachel de Queiroz ter se mostrado como uma “[...] escritora consciente do papel formador da literatura”⁵.

³ DUARTE, 1995, p. 83.

⁴ ZOLIN, 2009, p. 218.

⁵ GOMES, 2010, p. 54.

Nesse sentido, ainda que a investigação em torno da mulher literária leve em consideração o seu caráter ficcional, tem-se em mente o fato de que a literatura se mostra como uma forte aliada aos estudos históricos, uma vez que, através das narrativas, podemos encontrar pontos de vista e consciências sobre os sujeitos diante de um determinado contexto social e perceber como essas formas de pensamento influenciam diretamente em suas vidas, em suas relações sociais.

Partindo desses pressupostos, esta pesquisa surge a partir de muitas leituras dos romances da escritora nordestina e de incontáveis textos sobre sua produção literária. Na medida em que a mulher em Rachel de Queiroz é o cerne dos enredos e de toda a problemática contada nas obras é surpreendente o destaque dado por cada livro às suas lutas e conquistas, bem como a sua evolução de um romance para o outro, sugerindo que o sujeito feminino é destemido e ousado por natureza e que é capaz de sobreviver às mais diversas intempéries existenciais, inclusive a solidão. Essa é uma questão recorrente em muitas análises sobre a escritora, evidenciando que mesmo pagando um alto preço por sua independência, a mulher deseja ser livre.

Além disso, como Rachel de Queiroz também era cronista, colaboradora de jornais e revistas, tornou-se forçosa a necessidade de ler suas ideias em outro gênero textual para, entre outras coisas, compreender melhor sua visão sobre a mulher. Entretanto, numa leitura inicial, a mulher é apresentada na crônica de maneira divergente da concepção delineada pelos romances, isto é, é apresentada não como um indivíduo que deve ser totalmente independente dentro e fora do lar, mas como alguém que precisa ponderar seus desejos de subversão com a própria condição da natureza feminina. Desse modo, do desejo de entender melhor a relação (ou contradições) entre a mulher do romance e a mulher da crônica é que nasce este trabalho com o intuito de

aprofundar os estudos preexistentes sobre a autora, a fim de desenvolver ainda mais a importância de seu legado literário.

Assim considera Nelly Novaes Coelho (2002),

Percorrer hoje [...] o conjunto da obra romanesca, cronística [...] escrita por Rachel de Queiroz, desde seu livro de estreia [...], é revisitarmos um mundo [...] de ficção e de realidade, cujo lastro mais significativo é o amálgama entre uma funda consciência do ser-mulher, num mundo em acelerada transformação e uma entranhada fidelidade ao húmus nordestino, [...] entre cidade e sertão (COELHO, 2002, p. 552).

Comungando com essa noção do significado do “ser-mulher” na obra racheliana, o presente trabalho acomete a hipótese de que atrelado aos textos dos romances de Rachel de Queiroz, há indícios de que a construção da imagem feminina comparada aos posicionamentos da romancista sobre a mulher, presentes em suas crônicas, está envolvida por uma esfera ora descompassada e até mesmo paradoxal, ora condizente com as mudanças de visão dos sujeitos sobre a sociedade e com a própria transformação do meio.

Nesse sentido, partimos da premissa de que investigar, por um viés comparatista, os romances e crônicas dessa escritora contribui para um enriquecimento sobre as discussões e estudos de suas protagonistas, bem como nuances culturais e de gênero, por abordar problemáticas psicológicas da mulher e retomar discussões sobre a construção de sua identidade social, fecundando ainda mais a relação entre a mulher imaginada na literatura e a percebida na sociedade, uma vez que este estudo envolve tanto o âmbito ficcional de se pensá-la, quanto a própria concepção feminina da autora, Rachel de Queiroz.

Assim, se a princípio a mulher simbolizada pelo romance parece divergir da representada na cronística racheliana, o cotejo dessas duas ideias de representação pode esclarecer a verdadeira noção feminina que a romancista incorporou na literatura, uma

vez que na crônica jornalística, a escritora, em certos momentos, parece explicar aos seus leitores a maneira como vê a postura social da mulher, condenando certas atitudes femininas e louvando outras.

A abordagem comparativa, nesse sentido, marca o comentário da crítica de Alfredo Bosi (1970) sobre a impressão que, ocasionalmente se tem, ao ler a produção literária de Rachel de Queiroz, isto é, marca a ideia de que inicialmente, a romancista causa certa impressão de ser paradoxal em alguns aspectos (como o político e a visão sobre a mulher, por exemplo); no entanto, segundo Bosi, Rachel de Queiroz,

[...] explica-se muito bem, [...] identificando-se com a defesa passional das raízes, do status quo, roteiro que a aproxima de Gilberto Freyre, cuja presença [...] ultrapassou, de longe, a área do ensaísmo sociológico e incidiu diretamente na valoração das tradições, dos estilos de viver e de pensar herdados à sociedade patriarcal (BOSI, 1970 *apud* COELHO, 2002, p. 551).

Nessa perspectiva, Rachel de Queiroz cria na ficção mulheres corajosas que decidem mudar os rumos de suas vidas e lutar por sua autorealização na sociedade, independente do que as leis da tradição cultural estipulam.

Entretanto, embora sejam subversivas, ao final das narrativas, suas heroínas não alcançam uma satisfação pessoal e social plenas, condizente com suas lutas. Elas não conseguem se realizar exatamente como almejam (como maternal, matrimonial ou profissionalmente, por exemplo ou em todas essas instâncias ao mesmo tempo), numa amostra de que mesmo disposta a trilhar seus próprios caminhos, a mulher ainda encontra barreiras sociais e culturais fortes que dificultam sua desejada realização no mundo. Nesse sentido, os romances quebram a expectativa de que por subverterem regras comportamentais determinadas pelas instituições sociais, as personagens conseguiriam um destino de acordo com seus desejos.

Na crônica, por sua vez, a escritora parece considerar outras noções de mulher, diferentes das representações dos seus romances, que, em certa medida, chegam até a discrepar das figuras subversivas constituídas por suas heroínas literárias. A crítica à postura rebelde das feministas diverge de algumas condutas de suas protagonistas, ocasionando vários questionamentos a sua escrita. Desse modo, enquanto a cronista afirma:

Se por amor dele não está disposta a perder tudo, nome, fama, amor-próprio, corpo, sangue, alma e divindade [...], se não se sentir capaz de repetir a frase daquela mulher que rezava assim: “Minha Nossa Senhora, fazei com que ele não me bata, porque se ele bater eu sei que aguento!” – se não é capaz de rezar essa reza, para que ilude a si e aos outros falando que ama? (QUEIROZ, 1958, p. 50).

A romancista, na voz narrativa sobre uma de suas personagens, descreve como pertinente a recusa da mulher ao matrimônio, quando o homem amado não corresponde ao seu modo de pensar e de conceber a vida, demonstrando que a mulher está disposta a se privar de ocupar postos considerados exigências sociais para ela e buscar atividades e relações que, de fato, lhe satisfaça na sociedade, como no exemplo de *Conceição*, sua primeira protagonista.

Ao relacionarmos esses dois gêneros literários sob um mesmo viés de análise, evidenciamos que as questões culturais e ideológicas em torno da mulher são, algumas vezes, retomadas e melhor discutidas em suas crônicas, conferindo-nos a ideia de que há profundas intersecções entre o texto ficcional e os textos jornalísticos.

Diante desse viés de análise comparativo, este trabalho se estrutura de modo a refletir sobre a possível contradição existente (ou não) entre a construção da mulher criada por Rachel de Queiroz nos romances *O Quinze* (1930), *Dôra*, *Doralina* (1975) e *Memorial de Maria Moura* (1992), através de suas respectivas protagonistas, *Conceição*, *Dôra* e *Maria Moura*, e a mulher delineada pela autora em algumas de suas

crônicas publicadas no jornal *O Estado de S. Paulo*. Como a escritora dedicou a maior parte de sua vida como colaboradora de jornais e revistas, o acervo de crônicas publicadas sob sua autoria é vasto. Desse modo, o recorte deste estudo se restringe as crônicas cujo assunto é a mulher e que, de alguma maneira, haja um posicionamento de Rachel de Queiroz sobre o sujeito feminino.

Para tal discussão, o trabalho está dividido em quatro capítulos, em que inicialmente, o primeiro capítulo (1. A história de Rachel de Queiroz) apresenta um panorama geral sobre a romancista, a fim de contextualizar melhor sua trajetória literária ao longo dos anos em que ela atuou publicamente e perceber, em que medida a própria vida de Rachel de Queiroz influenciou na consolidação de seu percurso artístico. Virgínia Woolf, Heloísa Buarque de Hollanda, Hermes Rodrigues Nery, entre outros autores, endossam a discussão.

Em seguida, no segundo capítulo (2. Entre o jornalismo e a literatura), pensamos o gênero textual crônica através de um breve percurso que alguns estudiosos brasileiros fizeram sobre esse texto, como Antonio Candido, Alceu Amoroso Lima e Jorge de Sá, por exemplo, percebendo o seu envolvimento com o meio literário (e daí pensar seu estatuto de entre-lugar do jornalismo com a literatura). Para tanto, a análise da crônica parte do surgimento da imprensa no Brasil, com a pesquisa de Nelson Werneck Sodré, até a compreensão do folhetim como recurso utilizado por muitos romancistas brasileiros e seu posterior desenvolvimento na crônica atual. Nessa parte do trabalho, também analisamos a voz feminina no jornalismo, como essa oportunidade de expressão surgiu na vida das mulheres e como se desenvolveu ao longo do tempo, modificando o tipo de abordagem, o conteúdo escolhido e ampliando o público alvo.

O estudo das crônicas mostra o lugar do discurso feminino num determinado período e contexto cultural da sociedade brasileira no século XX e vinculado a um meio de expressão de grande repercussão nacional como é o jornal *O Estado de S. Paulo*. Por essa razão, as contribuições de Lúcia Miguel Pereira, Lúcia Zolin, Linda Hutcheon, Virgínia Woolf, Lúcia Castello-Branco, entre outros, enriquecem a reflexão sobre a mulher e a escrita.

Posteriormente, no terceiro capítulo (3. O romance), analisamos três protagonistas de romances de Rachel de Queiroz (*Conceição*, de *O Quinze*, *Dôra*, de *Dôra*, *Doralina* e *Moura*, de *Memorial de Maria Moura*) a trajetória e as principais características da identidade desses sujeitos. Nesse viés, recorreremos aos estudos de Mikail Bakhtin sobre o discurso narrativo no gênero romance e a Beth Brait para conceber a personagem na construção do texto ficcional.

Como o foco de análise recai sobre a figura feminina, exploramos no quarto capítulo (4. Donas da ideologia e Amélias: uma leitura comparativa) a construção dessas mulheres no imaginário da romancista, visando o modo como elas rompem com tradições patriarcais e como encerram suas vidas ao término de cada história. Dentro da concepção de que patriarcal (assim como patriarcalismo) designa “[...] organização familiar [...] na qual toda instituição social concentra-se na figura de um chefe, o patriarca [...]. [E que] esse conceito tem permeado a maioria das discussões [...] que envolvem a questão da opressão da mulher ao longo de sua história”⁶, Simone de Beauvoir, Zelita Seabra e Stuart Hall, entre outros, servem-nos de apoio.

Além disso, neste espaço do trabalho, o romance será relacionado com aspectos socioculturais, haja vista que a voz discursiva presente na crônica e no romance diz

⁶ ZOLIN, 2009, p. 219.

muito sobre valores sociais, testemunhos históricos, políticos, etc. Por essa razão, o envolvimento da literatura com a sociedade será refletido através desses três romances em questão, à luz de Flora Sussekind, Fábio Lucas, Lígia Chiappini, entre outros, ainda que de forma palimpsesta.

Por fim, traçamos um ponto de vista comparativo entre duas imagens femininas: a mulher imaginada na literatura em contextos sociais e históricos definidos (como final do século XIX em *Memorial de Maria Moura*, início do século XX em *O Quinze* e *Dôra, Doralina*, por exemplo), sob o aspecto de heroína; e a mulher percebida na sociedade brasileira do final do século XX (muitas crônicas selecionadas para este trabalho datam de 1997, 1998, 1999 até 2001) num perfil de Amélia, a fim de compreendermos em que medida a mulher para Rachel de Queiroz é complementada entre os dois gêneros textuais, isto é, entre o que constrói o romance e o que diz a crônica, ou se são duas representações excludentes.

1. A história de Rachel de Queiroz

Falei que Rachel era novidadeira. É, sempre foi. Toda a vida fez coisas diferentes do que se esperava, diferentes do que os outros fazem, sem aceitar conselho e sem ligar para a opinião de ninguém.

Maria Luíza de Queiroz Salek, 1998, p.71

O comentário de Maria Luíza sobre sua irmã, Rachel de Queiroz, justifica-se devido às escolhas profissionais e pessoais da romancista, considerando o contexto sociocultural em que ela viveu. Ao invés de se dedicar ao magistério, ao celibato ou entregar-se exclusivamente às exigências do matrimônio e da maternidade, por exemplo, como era costume para o comportamento feminino no século XX, a romancista se devotou ao mundo literário, construindo um universo de possibilidades para se pensar os sujeitos. Sobretudo, as mulheres.

Essa devoção se desenvolveu ao longo de sua trajetória artística, fazendo com que grandes nomes da crítica literária brasileira vissem na escritora, uma perspectiva de mundo (e de arte) valorativa. Foi assim que por ocasião do lançamento do livro *As Três Marias*, em 1939, Mário de Andrade comentou a obra da amiga Rachel e o modo como a via no cenário cultural do Brasil:

[...] a romancista se liga [...] 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 [...]. A análise de Rachel de Queiroz é curta e incisiva, à maneira de Machado de Assis. E lembra mesmo invencivelmente o Mestre, mais que seus imitadores (ANDRADE, 1939, pp. 117-118).

Para Mário de Andrade, Rachel de Queiroz se aproximou do cerne literário de Machado de Assis, na medida em que ela se valeu de uma linguagem concisa e curta, mas rica em significados, passeando pela mente dos sujeitos, aguçando-lhes a reflexão sobre experiências de vida, revelando seus anseios, suas visões de mundo. Suas obras poderiam ser tomadas com a mensagem de que “[...] a vida é maior que as verdades do momento [...]” e que, após a leitura, o leitor se vê ansioso, “[...] com vontade de agir, de

modificar, de surpreender as realidades que estão acima das contingências da hora”⁷. Portanto, “[...] pegar a vida assim, e eternizá-la [...]”⁸ foi o que Rachel de Queiroz fez através da arte.

Nesse âmbito, o escritor nordestino Ariano Suassuna⁹ comentou, certa vez, que Rachel de Queiroz se parecia muito com a personagem *Emília*, de Monteiro Lobato. Talvez pelo fato de ambas terem possuído identidades marcantes, terem sido muito criativas e vivido conforme suas próprias ideias, por exemplo. Mas ainda que se trate de uma figura fictícia e um sujeito real, o fato é que elas trilharam seus caminhos deixando rastros de novas formas de pensamento (cultural, social, político, etc).

No caso de Rachel de Queiroz, a personalidade irreverente e a mente criativa se desenvolveu devido, além de sua própria capacidade, às influências do ambiente familiar no qual a autora nasceu.

Filha de um juiz que não se satisfazia apenas com a profissão, uma vez que, segundo Rachel de Queiroz, “[...] não era aquilo que gostava de fazer. Acho que foi dele que herdei o espírito de autonomia, de não me condicionar àquilo que me sufoca; resistir”¹⁰ e que gostava muito de ler, principalmente literatura e história, e de uma dona de casa atenta ao mundo das letras e que, após sua morte, “[...] deixou uma biblioteca de quase cinco mil volumes lá na fazenda”¹¹.

O nascimento da escritora, em 1910, deu-se num período de grande autoritarismo político no Brasil, que era governado por Hermes da Fonseca. No entanto, apesar das adversidades sociais, Rachel de Queiroz veio ao mundo num ambiente doméstico de grande acolhimento, com regras sociais próprias que, em certa medida, desentoadavam das outras estruturas familiares. Essa característica influenciou a vida da escritora, ao que ela mesma destaca em entrevistas concedidas a Hermes Rodrigues Nery (2002): “Eu me criei assim, numa casa onde tudo se conversava. Todos respondiam às minhas perguntas, tinha uma biblioteca à disposição: a gente pegava um livro na estante e lia”¹². Nesse contexto familiar hospitaleiro, Socorro Acioli (2003) acrescenta que os livros

⁷ ANDRADE, 1939, s/p.

⁸ *Idem*, s/p.

⁹ O comentário de Ariano Suassuna teria sido feito em um seminário sobre Literatura em 1991, no Recife-PE, segundo pesquisa de Socorro Acioli (2003).

¹⁰ NERY, 2002, p. 39.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 40.

¹² *Idem, ibidem*, p. 41.

foram os grandes parceiros de Rachel. “Com a leitura, Rachel começou a reunir material imaginário para construir um mundo particular [...]”¹³.

Dona Clotilde, mãe da escritora, assinava jornais e revistas de uma editora francesa (Edições Plon), via correio. E assim, conforme recebiam as publicações europeias, ela e o marido, seu Daniel, selecionavam textos e livros para compartilhar com a filha. “Entre os preferidos [...] estavam muitos escritos russos, como Dostoiévsky, Tolstói, Gorki”¹⁴.

Por volta de 1925, aos 16 anos de idade, Rachel escreveu uma carta ao jornal de Fortaleza chamado *O Ceará*, sob o pseudônimo de Rita de Queluz, ironizando a eleição de Susana Guimarães, eleita a 1ª Rainha dos Estudantes do Ceará, promovido pelo suplemento literário do referido jornal. A manifestação que, segundo a própria Rachel de Queiroz, foi em tom de humor, já que a ‘rainha’ havia sido eleita num período de República no Brasil e daí a contrariedade do fato, gerou alvoroço na imprensa. “Foi a primeira coisa que escrevi [...]. Mande a carta para *O Ceará* [...] e a tal carta fez um barulho danado. O jornal a publicou [...] e começou então a maior curiosidade, descobrir quem a escrevera [...]”¹⁵.

A ousadia de Rachel de Queiroz lhe rendeu um convite, do próprio jornal, para que ela se tornasse colaboradora efetiva da página literária. Contudo, o ato ousado também provou críticas; em 1928 “[...] saiu um artigo [...] do *Nordeste*¹⁶ a meu respeito: ‘Como é que a família permite a uma jovem pura, recém saída de um colégio de freiras escrever para *O Condenado*¹⁷?’ E terminava: ‘Tememos pelo futuro dessa jovem’”¹⁸.

No final da década de 20, Rachel de Queiroz já era jornalista profissional, embora ainda fosse muito jovem. Foi também professora de história num colégio em que estudara e assalariada, portanto, comprou um carro. Paralelo a essas informações, também nos anos 20, na Inglaterra, a escritora Virgínia Woolf defendia a ideia de que a mente dos sujeitos não paira acima de todas as coisas materiais. Isto é, para que de fato haja desenvolvimento e emancipação intelectual dos indivíduos é necessário oferecer-

¹³ ACIOLI, 2003, p. 23.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 43.

¹⁵ QUEIROZ, 1998, pp. 25-26.

¹⁶ Jornal de Fortaleza.

¹⁷ Segundo a própria escritora, o jornal *O Nordeste* era chamado também de *O Condenado*.

¹⁸ QUEIROZ, 1998, p. 26.

lhes dinheiro, espaço próprio e acesso à educação (livros, universidades); “A liberdade intelectual depende de coisas materiais [...]”¹⁹.

Nesse sentido, Rachel de Queiroz já usufruía dessa liberdade de que falava Virgínia Woolf, pois tornou-se assalariada precocemente, desfrutando dos benefícios que essa condição lhe fornecia, além do fato de que desde a infância fora orientada e encorajada pelos pais a relacionar-se com a literatura, a usufruir de uma liberdade de pensamento. A influência familiar resultou no livro *O Quinze*, publicado em 1930, premiado pela Fundação Graça Aranha e muito incentivado pela família.

Como os Queiroz residiram em Fortaleza por volta de 1915, a romancista testemunhou as consequências da grande seca que assolou aquela região nordestina e então, conforme a publicação de *Cadernos de Literatura Brasileira sobre Rachel de Queiroz* (1997), o testemunho do sofrimento humano resultaria no desejo de registrar, artisticamente, sua visão de mundo, como ela bem o faz com o livro *O Quinze*. “Em termos literários, a seca nasceu nesse livro provinciano da jovem professora que logo se tornaria nacional e internacional”²⁰. Sobre esse assunto, a autora comenta:

[...] Na época, eu tinha fixação pela seca porque [...] este é um assunto permanente no Nordeste. O que eu já tinha lido a esse respeito eram aqueles livros do Rodolfo Teófilo e do Domingos Olímpio, aquela coisa pesada da escola pesada de Zola – porcos comendo recém-nascidos abandonados, sofrimentos, enfim, esse tipo de visão. Eu queria fazer um romance mais “light”. [...] Eu detesto os exageros sensacionalistas” (CLB, 1997, pp. 22-23).

A relação precoce de Rachel de Queiroz com a escrita foi tema abordado por vários jornalistas que a entrevistaram. Indagada se ser romancista aos 19 anos de idade foi um grande passo para ela, a escritora responde: “Na época, aliás, bem antes de mim, já havia muitas mulheres escrevendo. E em Fortaleza tínhamos, sim, um ambiente intelectual [...]”²¹.

Além de escritora e colaboradora de jornais, Rachel de Queiroz também se envolveu com causas políticas através do Partido Comunista, o qual ajudou a consolidar no Ceará. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda (1997), embora os pais da autora

¹⁹ WOOLF, 2014, p. 151.

²⁰ *Cadernos de Literatura Brasileira*, 1997, p. 15.

²¹ *Idem*, p. 23.

fossem liberais e admiradores de Rui Barbosa, não a proibiam de participar do PC. A romancista apoiou e militou nas causas políticas até o momento em que, por ocasião da escrita de seu segundo romance, *João Miguel*, em 1932, os dirigentes do partido exigiram modificações na história e nos personagens criados por ela e Rachel de Queiroz não titubeou em abandonar o movimento.

Nesse episódio, o perfil de mulher independente e decidida é novamente revelado. A autora não só desconsiderou as exigências dos militantes sobre sua obra, como ainda declarou: “Eu não reconheço nos companheiros condições literárias para opinarem sobre a minha obra. Não vou fazer correção nenhuma. E passar bem!”²².

Após esse episódio, ainda segundo Rachel de Queiroz (1998), o PC publicou uma nota afirmando que a escritora havia sido “irradiada” do Partido por possuir, segundo os comunistas, “[...] ideologia fascista, trotskista e inimiga do proletariado”²³.

A desilusão com o PC que a fez se aproximar dos trotskistas durante o Estado Novo no Brasil, para muitos críticos literários, contribuiu para que a sua imagem também fosse vista com descrédito pela sociedade, tendo em vista a sua incoerência política. Entretanto, a própria Rachel de Queiroz declarou as razões de suas motivações partidárias: “[...] o que nos encantou [...] quando tivemos contato com os trotskistas, foi a sua liberdade de espírito, de pensar, de dizer as coisas”²⁴, fato que Heloísa de Hollanda (1997) sintetiza muito bem:

Talvez o mais correto seria dizer que Rachel sempre primou em andar na contramão da História. Observando o traçado dessa trajetória [...] **sobressai-se**, como fio articulador de seu pensamento político, **a defesa convicta de uma lógica oligárquica de acento liberal e com compromissos sociais e progressistas em embate com a força com que se coloca, no Brasil das décadas de 30-40, o prestígio do caudilhismo populista** representado por Vargas e reatualizado nos anos 60 por Jango Goulart” (HOLLANDA, 1997, p. 110, grifo nosso).

E que Rachel de Queiroz também alegou: “Como já disse, acabei entrando em choque com o pessoal, não pelos princípios defendidos, mas pela forma como queriam impor a ideologia. [...] Esse negócio de “tem que ser assim, tem que ser assado” não é

²² QUEIROZ, 1998, p. 41.

²³ *Idem, ibidem*, p. 41.

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 74.

comigo”²⁵. E em 1964, a autora militou a favor do Golpe Militar. “Era essa, pois, a nossa posição em relação a Getúlio Vargas. E explica a nossa hostilidade, desde antes de Jango assumir, quando Jânio renunciou: aquele horror coletivo que atacou todos os ditos liberais do Brasil, quando afinal se entregou o poder a João Goulart”²⁶.

Ao mudar-se para o Rio de Janeiro no final da década de 30, segundo Heloísa de Hollanda (1997), Rachel de Queiroz almejava modificar os rumos de sua existência e tentar a vida na cidade grande. Foi no Rio que se profissionalizou ainda mais porque estreitou laços com grupos literatos e artistas da época e dedicou-se profundamente ao jornalismo, colaborando com os periódicos *Correio da Manhã*, *O Jornal*, *Diário da Tarde* e a revista *O Cruzeiro*. Foi nesse momento também que a escritora conheceu seu segundo marido, o médico goiano Oyama de Macedo.

A grande dedicação ao jornalismo rendeu a Rachel de Queiroz milhares de crônicas que, posteriormente viriam a ser lançadas em coletâneas de livros (como *Cem crônicas escolhidas*, *Falso mar, falso mundo*, *O brasileiro perplexo*, entre outros). Suas colaborações culminaram em parcerias com diversos periódicos, como o *Diário de Notícias*, *Folha Carioca*, *O Jornal*, *Última Hora*, *Jornal do Comércio*, *O Estado de S. Paulo* e *O Cruzeiro* (colaboração que perdurou de 1945 até 1975²⁷ e lhe rendeu a publicação do romance *O Galo de Ouro* em formato de folhetim).

Foi também no Rio de Janeiro que Rachel de Queiroz se tornou tradutora da Livraria José Olympio Editora, cujos trabalhos de destaque foram traduções de Dostoiévsk, Emily Brontë, Jane Austen, entre outros clássicos da literatura universal.

No entanto, o grande envolvimento com a imprensa e o apoio a grupos políticos como os comunistas e depois à derrubada de Jango, segundo Heloísa de Hollanda (1997), influenciou no distanciamento de Rachel de Queiroz da crítica literária que fundamentava os parâmetros artísticos da época no Brasil.

Assim, Rachel sofre um processo de sombreamento exatamente na época em que era estabelecido o “cânone acadêmico” de nossos estudos literários. O fato é que a partir daí, Rachel, o “fenômeno literário” dos anos 30-40, passa a ser subestimada pela nova geração da crítica (HOLLANDA, 1997, p. 104).

²⁵ NERY, 2002, p. 139.

²⁶ QUEIROZ, 1998, p. 202.

²⁷ Cadernos de Literatura Brasileira, 1997, p. 80.

Como a atuação de Rachel de Queiroz foi maior na imprensa, Hollanda (1997) constata que isso a distanciou dos holofotes acadêmicos daquele cenário social do Brasil, justamente porque “[...] os romances vinham de tempos em tempos. O jornalismo era uma atividade diária, um ganha-pão”²⁸; a participação em campanhas políticas só veio a agravar um descrédito na forma de considerar a escritora como voz importante no país. A própria sociedade (imprensa, política, crítica literária) tinha dificuldade em defini-la; “Comunista no início de sua carreira, trotskista durante o Estado Novo, socialista independente [...] ou liberal de esquerda [...]; hoje Rachel simplifica essa difícil avaliação, considerando-se apenas uma anarquista”²⁹.

A falta de grandes estudos ou o devido reconhecimento à produção literária de Rachel de Queiroz, como alega Heloísa de Hollanda (1997) entretanto, não a impediram de se desenvolver como escritora, paralelamente ao trabalho de jornalista. Lançou *Caminho de Pedras* em 1937 e *As Três Marias* em 1939, encerrando a década de 30. Após 36 anos de puro envolvimento com a imprensa, publicou *Dôra, Doralina* em 1975, *Memorial de Maria Moura* em 1992 e em 1998 escreve *Tantos Anos*, um livro de memórias em parceria com a irmã, Maria Luíza de Queiroz.

Com relação as obras e os muitos textos de suas colunas jornalísticas em que abordavam o tema mulher, constantemente se atribuiu à autora a imagem de defensora das mulheres. Todavia, Rachel de Queiroz não se considerava feminista, isto é, não se considerava militante do “[...] movimento que preconiza a ampliação dos direitos civis e políticos da mulher, não apenas em termos legais, mas também em termos da prática social”³⁰, mas argumentava a favor da igualdade de direitos entre os sujeitos e, principalmente, a liberdade de expressão. Seus livros trazem personagens com trajetórias de lutas que ilustram bem essa ideia de mundo da autora, assim como ela mesma comentou:

Antes, [...] as pessoas eram muito mais infelizes: as coações, os medos, os condicionamentos, as asfixias do indivíduo, as violências, os mandonismos, as formalidades, as representações, as hipocrisias, etc. E tudo isso para quê? Em nome de que ordem? [...]. Antes, você ia para a fogueira por dizer que as coisas podiam ser diferentes (NERY, 2002, p. 47).

²⁸ ACIOLI, 2003, p. 80.

²⁹ HOLLANDA, 1997, p. 110.

³⁰ ZOLIN, 2009, p. 218.

A recorrente referência de Rachel de Queiroz ao feminismo se dá, tantas vezes, devido a inevitável comparação que se faz da romancista com as suas personagens femininas. Embora tal como suas protagonistas, a escritora tenha vivido conforme suas próprias regras e tenha sido vista como inovadora em relação às demais mulheres de sua geração, Rachel de Queiroz rejeitava o rótulo de feminista. “Não sou feminista. Nada disso. Acho que o homem e a mulher possuem naturezas distintas. Mas nunca concordei com os excessos, principalmente os que tolhem a liberdade individual, seja do homem, da mulher, de quem for”³¹.

Na verdade, pode-se pensar que a vida independente e com apoio familiar que Rachel de Queiroz usufruiu se deu, em parte, pelo fato de seus pais terem sido liberais em sua criação, de não terem levado a rigor os preceitos da cultura patriarcal em sua educação e, ainda, em parte, pela escritora ter sido pertencente a uma classe social média, cuja estabilidade econômica influencia no contato com uma herança cultural, no acesso a informação e ao conhecimento.

O fato de a romancista ter sido vista à frente de muitas mulheres de sua geração, sendo até comparada à imagem de suas personagens, foi um resultado do contexto familiar ao qual ela era oriunda, entre outros fatores, de modo que sem a permissão e o incentivo da família, seria muito difícil para qualquer mulher do período de Rachel de Queiroz se tornar escritora e tão precocemente.

Quanto ao feminismo, de acordo com o Cadernos de Literatura Brasileira (1997), Rachel de Queiroz detestava as militantes feministas.

Eu sempre tive horror das feministas; elas até me chamavam de machista. Eu acho o feminismo um movimento mal-orientado. Por isso, sempre tomei providências para não servir de estandarte para ele. Às vezes, uma feminista dava entrevista falando mal de um homem; pois eu achava um jeito de dizer que gostava do atacado só para marcar minha posição (CLB, 1997, p.26).

Ao negar o rótulo de feminista, a autora demonstra que vê com dificuldade querer romper com barreiras simbólicas (embora muito consistentes) convencionadas socialmente para a vida de homens e mulheres desde civilizações remotas. Mesmo querendo uma liberdade para decidir os rumos para sua vida, a mulher ainda esbarra em

³¹ NERY, 2002, p. 48.

doutrinas e valores socioculturais rígidos e que limitam seu progresso (pessoal e social) no meio.

A própria romancista representa, com sua experiência de vida, essa questão. Sua independência pessoal, a decisão de publicar um livro num contexto cultural masculino, em sua maioria, a coluna que assinava para um jornal nordestino, mesmo sendo ainda uma adolescente e as muitas viagens que fez sozinha, por exemplo, sugerem que ela só conseguiu se realizar profissionalmente na medida em que pode contar com a aprovação familiar, pois além de custearem a primeira edição de seu livro de estreia (*O Quinze*), a mãe de Rachel de Queiroz foi sua leitora, fez correções no texto original, sugeriu cortes e acréscimos no enredo, conforme depoimentos em entrevistas da escritora.

Nesse contexto, a autora desenvolveu sua existência ocupando funções diferentes da maioria das mulheres (como ser mãe e dona-de-casa apenas), mas estando amparada pela família, pois sem o aval de sua casa, talvez seu progresso pessoal se chocaria com impedimentos morais e valores culturais que não a permitiriam chegar a ser um nome literário de reconhecimento nacional, mas sim apenas uma mulher doméstica.

Além disso, a recusa ao feminismo (conforme declara em entrevista a Hermes Nery em 2002) indica que Rachel de Queiroz também estava, enquanto pessoa, influenciada por resquícios da tradição falocêntrica, haja vista sua criação num período de valores patriarcais, na zona rural do interior do Nordeste brasileiro, região que, historicamente, como tantas outras do país, valorizou (e ainda o faz) o desenvolvimento de hábitos e costumes familiares, sociais e religiosos em conformidade com a herança colonial, na forma de vida no Brasil. Mesmo sendo filha de pais liberais, a forma do patriarcado estava presente em sua vida e, de certo modo, a influencia no modo de conceber organizações sociais como as das mulheres.

Negar o pertencimento ao feminismo soaria, nesse sentido, como uma forma sutil de integração a um universo cultural fechado e masculino, ou seja, soaria como um modo de legitimar o valor da tradição cultural e literária criada pelos homens para que assim, ciente desses valores, ela pudesse participar desse grupo com suas experiências e bagagens culturais e, acima de tudo, com sua visão de mulher sobre o mundo, a vida e as coisas.

Considerando que a noção de gênero, conforme Nicole Mathieu (2009), se aplica às concessões de funções diferentes aos sexos no ambiente social, “[...] separadas e

geralmente hierarquizadas [...]” e que implica, ainda, na “[...] diferenciação da vestimenta, dos comportamentos e atitudes físicas e psicológicas, desigualdade de acesso aos recursos materiais e mentais [...]”³², as declarações anti-feministas de Rachel de Queiroz causam a impressão de que se trata de uma recusa mais por um desconhecimento conceitual e ideológico que demonstra sobre o feminismo do que por rejeitá-lo simplesmente. Ao dizer: “Não sou feminista. [...] Acho que homens e mulheres possuem naturezas distintas [...]”, a escritora esbarra num dos ideais feministas de justamente valorizar as diferenças entre os gêneros!

Desse modo, declarações como essas sugerem que Rachel de Queiroz discursa de um lugar em que ser feminista significaria ser oposta aos homens, tê-los como inimigos e adversários na sociedade. E assim, a autora acaba confirmando sua recusa ao movimento ao mesmo tempo em que utiliza seus meios de expressão para chamar a atenção do público à coragem e as virtudes das mulheres.

Rachel de Queiroz foi presa diversas vezes (durante o Estado Novo, sob o regime de Getúlio Vargas em 1937) por ser considerada “intelectual de esquerda”³³. Entre as várias prisões, no final dos anos 30, conforme o Cadernos de Literatura Brasileira (1997), a escritora “[...] permanece detida por três meses na sala de cinema do quartel do Corpo de Bombeiros de Fortaleza”³⁴, devido a sua atuação como militante política.

No Rio de Janeiro, Rachel de Queiroz também foi presa “[...] enquanto assistia a um comício em frente ao teatro Municipal”³⁵. Como, na ocasião, estava acompanhada de amigos, conseguiu que seu tio jurista, Eusébio de Queiroz Lima, fosse avisado para que providenciasse sua libertação. E assim o fez, mas sob a condição de que a sobrinha fosse mandada de volta ao Ceará imediatamente.

Desse modo, mesmo passando uma noite numa sela com prostitutas ou isolada numa área do quartel dos bombeiros, Rachel de Queiroz sempre contou com a influência familiar (além da ajuda de amigos) para ser liberada da prisão ou para que sua reclusão não fosse tão rígida, tendo em vista que, conforme informações de Acioli (2003), a escritora recebia visitas de familiares e era cortejada pelos oficiais do quartel.

³² MATHIEU, 2009, p. 222.

³³ NERY, 2002, p.104.

³⁴ CLB, 1997, p. 12.

³⁵ ACIOLI, 2003, p. 65.

Outro fato curioso apontado por Socorro Acioli (2003) é que a prisão na família da romancista era algo comum, pois tanto da parte materna (Alencar) quanto da paterna (Queiroz) havia casos de prisões. Segundo a pesquisadora, a família de Rachel de Queiroz era cheia de rebeldes, de pessoas subversivas à certas regras sociais, uma vez que “[...] dos seus dezesseis tataravôs, [...] não houve um sequer que não tenha sido preso, perseguido ou morto”³⁶. Além disso, na década de 20, quando estourava pelo Brasil manifestações de grupos adeptos da Coluna Prestes, Rachel de Queiroz e seus irmãos afirmaram que se os rebeldes invadissem a fazenda da família, eles não hesitariam em juntar-se ao grupo, pois queriam lutar pela revolução no país, fato que contrariava imensamente os pais da escritora, conforme pesquisa de Acioli (2003).

E muito embora tenha sido fichada pela polícia de Pernambuco como “agitadora comunista”, Rachel de Queiroz se defendia alegando que o envolvimento com o Partido Comunista era um modo de lutar pela justiça social no Brasil.

Apesar de obter uma carreira artística que a tornou famosa, Rachel de Queiroz se considerava um sujeito não realizado completamente, pois não conseguiu ser mãe, uma vez que sua única filha faleceu em 1935, ainda bebê, fruto de seu primeiro casamento. A maternidade era algo significativo para ela.

Era romancista, jornalista, assim como também era dona-de-casa, dedicada aos afazeres domésticos. “Por isso, por saber buscar o equilíbrio, ela nunca foi discriminada em seu ambiente familiar e sempre teve apoio para trabalhar”³⁷. O equilíbrio, segundo Acioli (2003), seria conciliar a carreira profissional com as atividades que a sociedade estipula como exclusividades femininas e que exatamente por conseguir executar satisfatoriamente as duas tarefas é que, conforme Acioli, Rachel de Queiroz não sofreu discriminação social por ser mulher e escritora.

Acioli (2003) acrescenta ainda que Rachel de Queiroz foi uma literata que também gostava dos afazeres domésticos. “Era muito forte em Rachel a consciência e o desejo de ter uma vida completa, viver todas as experiências que uma mulher deseja viver: a maternidade, o casamento, a gerência do lar”³⁸.

Percebe-se, pois, que a leitura da pesquisa de Socorro Acioli sobre a vida profissional e particular da escritora Rachel de Queiroz conserva a lógica tradicional dos

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 31.

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 51.

³⁸ *Idem*, p. 51.

caminhos possíveis para a mulher se realizar na sociedade além de considerar que ela deseja viver tais opções, assim como também o faz a própria romancista. E talvez por conservar essa ideia tradicional sobre o papel da mulher no meio (segundo a análise de Acioli) é que Rachel de Queiroz não concorda com um dos pensamentos do feminismo que considera que a mulher pode mudar de posição na sociedade, deixar de ocupar um lugar secundário, resignada às colocações sociais do homem sem precisar atender as exigências e expectativas de paradigmas culturais sacralizados pela tradição.

Em 1977 foi eleita para integrar a Academia Brasileira de Letras, tornando-se a primeira mulher imortal, pioneirismo também alcançado na nomeação de primeira mulher brasileira delegada da Assembleia Geral da ONU. Também poderia ter sido a primeira ministra da Educação no Brasil, conforme foi convidada pelo então presidente Jânio Quadros, mas recusou.

O ingresso na ABL foi visto com naturalidade para muitos escritores, amigos da autora. Como, na ocasião da eleição a romancista já contava com um *curriculum* de cinco livros publicados e diversas crônicas lançadas na revista *O Cruzeiro*, sua entrada no grupo restrito dos imortais foi considerada uma questão de tempo.

Socorro Acioli (2003) afirma que a nomeação de Rachel de Queiroz para a ABL teve o apoio de Jorge Amado, Adonias Filho, Aurélio Buarque, entre outros que, tal como a escritora, publicavam seus textos nos mesmos jornais e nas mesmas editoras que ela, de modo que a amizade e os incentivos profissionais e artísticos entre eles eram mútuos.

Entretanto, antes da nomeação da candidatura de Rachel de Queiroz à ABL, primeiramente ocorreu uma votação para que os imortais decidissem se aceitariam ou não a entrada de mulheres na academia, haja vista que em outras ocasiões, já havia ocorrido a nomeação de escritoras para as cadeiras, mas sem sucesso (como o caso da autora Nélida Piñon), pois a tradição convencionava somente a participação de homens entre os membros. “Muitos eram radicalmente contra receber mulheres no *Petit Trianon* e isso ocasionou uma série de conflitos [...]. A democracia venceu e a regra foi modificada”³⁹.

³⁹ ACIOLI, 2003, p. 91.

Na circunstância da eleição de Rachel de Queiroz, seu nome disputava uma vaga na academia com o jurista Pontes de Miranda. Após a vitória da romancista, o jornalista Nilo Pereira, por meio de um jornal de Pernambuco, publica:

Rachel é substancialmente uma escritora. Pontes de Miranda, substancialmente, um jurista. Estamos, porém diante do fato consumado. Rachel teve vinte e três votos. Pontes de Miranda, quinze. Esse número quinze é favorável à escritora. Estava escrito que ela seria uma desbravadora de caminhos. Isso é muito cearense (ACIOLI, 2003, p. 93).

Assim, a despeito das passagens biográficas da escritora, se fosse possível traçar um perfil para a sua identidade, provavelmente seria o de um sujeito atento a vida e as relações humanas, que se comoveu e se solidarizou com as mazelas sociais. Não se prendia a normas de conduta nem a verdades tidas como absolutas porque para ela, liberdade era prioridade.

Maria Luíza, sua irmã, reforça essa noção quando comenta: “[Rachel] toda a vida fez coisas diferentes do que se esperava, diferentes do que os outros fazem, sem aceitar conselho e sem ligar para a opinião de ninguém”⁴⁰. E ainda acrescenta que a família delas possuía uma identidade bem delineada, pois, segundo ela, os Queiroz defendem suas ideologias com bastante veemência; em todos, “[...] a mesma nostalgia do sertão agreste, o permanente sonho de voltar – um dia! No sangue de todos eles, todos os Queiroz, o visceral amor à terra, o que dela brota, o que nela vive”⁴¹.

O aspecto telúrico é, sem dúvida, um traço muito presente nos romances e nas crônicas de Rachel de Queiroz. Entretanto, não seria exagero dizer que sua devoção a terra, às suas origens nordestinas também se estenderam à pátria; ao argumentar em favor da liberdade (seja ela qual for) dos sujeitos, Rachel de Queiroz demonstrou (aliás, com sua própria experiência de vida) que é possível que cada indivíduo aja contribuindo com o desenvolvimento do país. Transpor os “tradicionais obstáculos da época”, no dizer de Heloísa de Hollanda (1997), não deixa de ser uma forma de luta. E foi assim que Rachel de Queiroz o fez, recebendo, posteriormente, o devido reconhecimento de sua obra e influenciando, sobretudo, a valorização dos direitos femininos.

⁴⁰ QUEIROZ, 1998, p. 71.

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 240.

2- Entre o jornalismo e a literatura

2.1 Primórdios da imprensa no Brasil

Assim como a literatura, a imprensa no Brasil se desenvolveu desde o momento de sua criação no período colonial até os dias atuais, sempre em constantes transformações. Nelson Werneck Sodré (1977) estabelece que a instauração da “arte gráfica” na colônia se deu pelos mesmos motivos de “expansão do capital comercial” português.

Razões comerciais à parte, o fato é que a imprensa brasileira foi construindo sua identidade, misturando-se a manifestações políticas, a anseios literários, reivindicações de direitos civis, lutas de classes sociais, etc.

Alguns críticos chegaram a relacioná-la com a literatura porque viram muitos aspectos na estrutura composicional do jornalismo brasileiro um panorama similar ao da metrópole, tal como também ocorria com muitos romances nacionais, uma vez que sendo o Brasil uma colônia portuguesa, os valores sociais, políticos, econômicos e, sobretudo, culturais, eram importações europeias, tornando a forma de vida brasileira uma extensão da Europa.

Essa questão foi pensada por, entre outros críticos, Lúcia Miguel Pereira (1994), considerando que os escritores que haviam no Brasil eram dotados de um amadorismo, “[...] comunicando-lhe uma fragilidade, uma imaturidade alarmantes. Romancistas não faltariam, mas sem densidade, sem capacidade de sentir a vida em seus aspectos mais profundos. As receitas francesas ensinavam a fabricar pequenos conflitos mundanos [...]”⁴². O olhar minucioso de Mário de Andrade (1972), por sua vez, também refletiu sobre o assunto, chegando a declarar: “Será este, talvez, mais um sinal doloroso do nosso incorrigível individualismo luso-brasileiro...”⁴³. Desse modo, tanto Pereira quanto Andrade consideravam que os textos publicados no Brasil representavam, de alguma forma, uma identidade nacional conturbada.

Além da relação entre imprensa e literatura demonstrar, na visão desses críticos, a problemática na identidade do país, nessas circunstâncias, o jornalismo no Brasil contribuiu também para uma abertura profissional e consolidação da carreira de grandes

⁴² PEREIRA, 1994, p. 217.

⁴³ ANDRADE, 1939, p. 35.

artistas brasileiros, como o caso de Machado de Assis, que em 1859 foi colaborador de suplementos literários, como *O Espelho*⁴⁴. Margarida de Souza Neves (1992) ressalta que na virada do século XIX para o XX, havia uma grande variação na taxa de alfabetização no Brasil, o que demonstra que os romancistas, com seus livros, não atingiriam a sociedade de modo significativo, ao contrário do jornal que contempla “[...] um número maior de leitores que qualquer outro gênero”⁴⁵.

Em decorrência desse cenário nacional, a crítica de Lúcia Miguel Pereira acrescenta:

Juntem-se ainda a fraca repercussão das obras literárias em nossa terra, o mau negócio que representa aqui a profissão de escritor e as dificuldades com que por muito tempo lutaram os autores para serem impressos, e ver-se-á que muito há a esperar de gente que venceu tantos obstáculos. A crítica pode ser severa mas a história tem muitos nomes a registrar (PEREIRA, 1949, *apud* SODRÉ, 1977, p. 330).

O comentário de Lúcia Pereira reflete a presença de romancistas nos jornais brasileiros, mais por uma questão de necessidade financeira do que por escolha voluntária. Desse modo, “os homens de letras buscavam encontrar no jornal o que não encontravam no livro: notoriedade, em primeiro lugar; um pouco de dinheiro, se possível. [...] Félix Pacheco esclareceu [...]: ‘Toda a melhor literatura brasileira dos últimos trinta e cinco anos fez escala pela imprensa’”⁴⁶.

É por essa razão que literatura e imprensa estavam, então, interligadas: os ficcionistas precisavam do jornal para se manter economicamente e o periódico contava com a parceria dos escritores para conquistar o público leitor, divertindo-o e informando. Foi assim que no jornal *Notícia*, do século XIX, surge a página “Crônica Literária”, assinada por João do Rio (pseudônimo de Medeiros e Albuquerque), cujo espaço apresentava comentários e opiniões sobre as produções dos romancistas.

Em 1860, conforme Nelson Werneck Sodré (1977) foi lançado o periódico *Semana Ilustrada*, de formato compacto, cujas publicações abrangiam “[...] poesias, crônicas, contos [...]”⁴⁷. Seu destaque recai sobre figuras importantes do romance

⁴⁴ MEYER, 1992, p. 93.

⁴⁵ NEVES, 1992, p. 80.

⁴⁶ SODRÉ, 1977, p. 334.

⁴⁷ *Idem*, p. 236.

brasileiro que eram seus colaboradores: Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo, Bernardo Guimarães, entre outros. Esse fato reforça a noção de que o país se desenvolvia e, portanto, a sociedade ansiava por atividades ligadas à arte e à cultura; o livro e o jornal se firmaram como uma forma de “[...] ampliação das atividades culturais ligadas à imprensa [...]”⁴⁸.

Como muitos escritores produziam crônicas para serem lançadas nos jornais, segundo Moacir Amâncio (1991), os romancistas que publicavam esse gênero, visavam dialogar com o público em geral, de modo mais profundo e mais “[...] amplo que o alcançado pelos livros [...]”⁴⁹, pois um dos grandes méritos dessa categoria discursiva é o alcance do leitor comum (como os leitores do jornal).

Para Patrícia Pina (2006), a publicação de textos literários em jornais marcou uma transição entre a cultura oral e a letrada, exercendo um papel educativo na sociedade: a crônica e o próprio escritor se tornaram mais acessíveis quando veiculados nos periódicos, ao contrário dos livros, uma vez que, no cenário nacional de 1800 não havia o hábito social de leitura de obras literárias.

Assim, como o leitor da época (século XIX) poderia encontrar, além das notícias diárias, pequenas narrativas, novelas publicadas em capítulos, José Marques de Melo (1985) considera que

O interesse do leitor por essas produções jornalísticas está menos na informação em si, ou seja, na essência do fato narrado, do que nos ingredientes de estilo a que recorrem os seus redatores, despertando o prazer estético, em suma, divertindo, entretendo, agradando (MELO, 1985, p. 22).

A partir desses pressupostos, é possível perceber o quanto o jornalismo esteve próximo das transformações socioculturais da nação. Um bom exemplo desse acompanhamento é o surgimento de materiais impressos voltados para o público feminino, o que, de acordo com Dulcília Buitoni (1981) ocorreu porque o meio social percebeu a transposição da mulher para outras atividades além das tradicionais tarefas domésticas e religiosas, e conseqüentemente, constatou que elas manifestavam outros

⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 237.

⁴⁹ AMÂNCIO, 1991, p. 10.

interesses socioculturais. “E também com a evolução do capitalismo, que implicava em novas necessidades a serem satisfeitas”⁵⁰.

2.2 Presença feminina no jornal

Michele Perrot (1998) considera que, na Europa do século XIX, muitas mulheres eram “grandes leitoras de romances” e que a prática da leitura era para elas um refúgio, um alimento à mente e à imaginação, tal como o prostíbulo era o escape dos homens. “A leitura [...] foi para muitas mulheres um jeito de se apropriar do mundo, do universo exótico das viagens e do universo erótico dos corações”⁵¹.

Conforme Perrot (1998), como é a palavra escrita que “modela a esfera pública”, as mulheres não tinham qualquer possibilidade de participar das formas de poder na sociedade justamente por estarem restritas ao ambiente privado que as fizeram permanecer “[...] durante muito tempo excluídas da palavra pública”⁵². Nesse âmbito, o primeiro passo para abrir caminho no mundo da exclusão foi pela correspondência, “[...] depois pela literatura e, por fim, pela imprensa. Ainda que permaneçam restritas a tarefas subalternas, elas se inseriram em todas as formas do escrito”⁵³.

Na medida em que começavam a integrar o meio jornalístico, automaticamente se relacionavam com questões sociais, políticas, econômicas, culturais, etc de suas épocas, o que, para Perrot (1998) faz do jornalismo um instrumento de “partilha”, “[...] e a leitura dos jornais, às vezes à beira da lareira, uma experiência política compartilhada...”⁵⁴.

Michele Perrot (1998) lembra ainda que na Europa do século XVIII e no XIX a imprensa era o principal mecanismo de formação de opinião e de ideologia. Mesmo que seu início tenha sido marcado pelo domínio masculino, a autora afirma que as mulheres foram “lentamente se apropriando” do universo da escrita, colaborando com textos aos periódicos.

Todavia, [...] insinuavam-se no jornal pelos rodapés – a parte de baixo das páginas dos jornais – que lhes eram progressivamente reservados, sob forma

⁵⁰ BUITONI, 1981, p. 9.

⁵¹ PERROT, 1998, p. 32.

⁵² *Idem*, p. 59.

⁵³ *Idem*, *ibidem*, p. 59.

⁵⁴ *Idem*, *ibidem*, p. 77.

de crônicas de viagens ou mundanas e sobretudo de romances-folhetins, cada vez mais femininos por suas intrigas, suas heroínas e até por sua moral (PERROT, 1998, p. 79).

Nesse período, as mulheres se envolvem com a imprensa em vários países europeus, como Itália, França e Grã-Bretanha, de acordo com Perrot (1998), e se inicialmente usam seu espaço no periódico para dar “conselhos, narrativas de viagem, notícias”, mais tarde fariam do jornal um meio de expressão pessoal, principalmente com relação ao descontentamento das funções sociais que lhes eram designadas. Assim, “fazer um jornal tornou-se um modo de expressão do feminismo em quase toda a Europa”⁵⁵, chegando ao ponto de, segundo a autora, tornar-se impossível enumerar a quantidade de periódicos e revistas que tinham mulheres como colaboradoras na França, entre 1875 e 1914.

A luz dessa abertura para a voz feminina, o jornalismo das mulheres surgiu, todavia, com um caráter de complementaridade, o que o caracterizava num plano secundário no universo das letras, uma vez que suas principais aspirações, conforme Buitoni (1981) eram entreter as leitoras e fornecer “[...] no máximo, um utilitarismo prático ou didático”⁵⁶. Nesse contexto,

[...] a moda assumiu grande importância para a mulher que morava nas cidades [...]. As tendências europeias eram copiadas e aí entra o fator imprensa [...] com a publicação, aqui, de jornais e revistas que reproduziam gravuras de moda. [...] Foi por isso que as primeiras publicações dirigidas à mulher, no Brasil, traziam moda. Jornalismo feminino, nessa época, significava basicamente moda e literatura (BUITONI, 1981, p. 12).

Tal fato não é difícil de ser compreendido se consideradas as limitadas posições sociais que a maioria das mulheres viveu no século XIX e XX, tanto no Brasil como no restante do mundo. A esse respeito, Virgínia Woolf (2014) escreveu um ensaio na década de 20, partindo do tema “as mulheres e a ficção”. Nele, a escritora inglesa considerava que o meio estabelecia para a mulher uma noção de frivolidade, de superficialidade, pois ela ocupava espaços e posições restritos (como o lar), o que impossibilitava a emancipação de seu intelecto. Ao contrário dos homens, que desde jovens ganhavam o direito de acessar ambientes públicos, educação, dinheiro e poder.

⁵⁵ PERROT, 1998, p. 82.

⁵⁶ *Idem*.

Daí o pressuposto de que, para atraí-las à leitura de jornais, era necessário diverti-las, apenas, com assuntos de feminilidade (considerados tradicionalmente como a criação dos filhos, os cuidados com a casa, casamento, etc). Ademais, segundo Pascale Molinier e Daniel Welzer-Lang (2009), à ideia de feminilidade se associam todas as “[...] características e qualidades atribuídas social e culturalmente aos homens e às mulheres, [...] que determinam o que é considerado “normal” – e em geral interpretado como “natural” – para mulheres e homens”⁵⁷. Logo, a feminilidade é colocada no meio através de uma definição dada pelo viés masculino, estabelecendo que elas devem seguir códigos e condutas sociais convencionados por eles, “[...] e adotar diante deles uma atitude submissa e não concorrencial quanto ao poder”⁵⁸.

E então, a pergunta que Woolf deixa no ar: “[...] Por que um sexo é tão próspero e o outro, tão pobre?”⁵⁹. A própria divisão da história da imprensa feminina em duas partes poderia responder a questão de Woolf e revelar o porquê de o jornalismo se restringir a temas tão escassos para elas, no período de seu surgimento. De um lado, o periódico estaria no plano dos deveres, “[...] estilos, modas e convenções [...]. As receitas de cozinhas e os conselhos de economia doméstica tomaram lentamente o lugar das crônicas de óperas e teatros”⁶⁰. E de outro, o jornal feminino se concentraria nos direitos, “[...] é a imprensa preocupada com os direitos da mulher [...]”⁶¹.

Contudo, Buitoni (1981) ressalta que o olhar da imprensa para os direitos femininos ainda era tímido e só existia porque, estava na moda, “[...] e não porque se pretende defender os direitos da mulher ou promover transformações em nosso contexto social. O feminismo está nas páginas da imprensa feminina como está a discoteca [...]. Apenas um signo a mais da modernidade de aparência”⁶².

Cabe ressaltar também que surgindo no Brasil somente por volta de 1820, conforme Buitoni (1981), a imprensa feminina não atingia amplamente todas as brasileiras e sim uma pequena parcela da aristocracia social.

⁵⁷ MOLINIER; WELZER-LANG, 2009, p. 101.

⁵⁸ *Idem, ibidem*, p. 103.

⁵⁹ WOOLF, 2014, p. 41.

⁶⁰ SULLEROT, 1963, *apud*, BUITONI, 1981, p. 121.

⁶¹ *Idem, ibidem, loc. cit.*

⁶² *Idem, ibidem*, p. 133.

Além de informar, de comentar fatos, de divertir e de possuir uma função ideológica servindo de “instrumento de coesão social e legitimação política”⁶³, a imprensa feminina também “expressava opiniões”⁶⁴ por meio de ensaios, artigos e crônicas. Mais ainda do que se posicionar, a imprensa feminina buscava formar ideias para a mulher e sobre a mulher. Numa rápida alusão aos textos para o público feminino, desde sua criação no século XIX, Buitoni afirma que

[...] antes tudo, é uma imprensa de convencimento. [...] Em geral, [...] nos diz como deve ser a mulher. [...] Portanto, a imprensa feminina articula-se em cima de papéis e só de alguns papéis. Opinativo, normativo, didático, dissertativo, tal discurso não poderia versar sobre mulheres determinadas, individualizadas, com nome, profissão, personalidade própria [...]. a mulher é pasteurizada, universalizada em nome do consumo [...] (BUITONI, 1981, pp.141-142).

Já no século XX, segundo Mary Del Priore (2013) , os textos jornalísticos para o público feminino, como o *Jornal das Moças*, por exemplo, ainda reforçavam regras e condutas de etiqueta social para que elas as seguissem visando manter a “boa reputação” e conquistar um bom casamento. Priore (2013) destaca um trecho do *Jornal das Moças* de 1955, em que diz que a boa esposa, entre outras coisas, seria aquela que

[...] não criticava, que evitava comentários desfavoráveis, a que se vestisse sobriamente, a que limitasse passeios quando o marido estivesse ausente, a que não fosse muito vaidosa nem provocasse ciúme no marido. Era fundamental que ela cuidasse de boa aparência [...]. A boa companheira integrava-se às opiniões do marido, agradando-o sempre [...], aconselhava o *Jornal das Moças* em outubro de 1955: “A mulher tem uma missão a cumprir no mundo: a de completar o homem (PRIORE, 2013, pp. 69-70).

Essa retomada histórica sobre o surgimento e desenvolvimento da imprensa no Brasil serve de base para a compreensão do contexto sociocultural em que se deu a relação entre a literatura e o jornalismo e a participação da mulher na esfera pública, através desses meios de expressão. É nesse sentido que o jornal pode ser visto como um grande aliado do progresso cultural brasileiro, uma vez que ele também serviu para que

⁶³ CAYROL, 1973, *apud* BUITONI, 1981, p. 139.

⁶⁴ *Idem*.

pequenos grupos feministas anunciassem sua “[...] insatisfação com os papéis tradicionais atribuídos pelos homens às mulheres”⁶⁵.

Segundo June Hahner (1981), esse fato ocorreu na segunda metade do século XIX, em que algumas mulheres aproveitaram o jornal (editado por mulheres) para publicarem seus descontentamentos sociais, convidando outras vozes femininas a fazerem o mesmo. Então, pode-se pressupor que as primeiras participações femininas no jornalismo se deram em decorrência da necessidade de mudanças de valores e da tradição cultural sobre a vida das mulheres.

Essa pequena participação que, conforme Hahner, iniciou-se no século XIX, foi se consolidando no século XX. Nesse período, elas já não mais se restringiam em publicar textos apenas reivindicativos, mas também colaboravam com informações (não só para mulheres, mas para o público em geral), poemas, ensaios, etc.⁶⁶

No entanto, a inserção feminina na imprensa não foi amplamente aceita, sendo alvo de críticas sociais e fazendo com que as que estavam dispostas a serem colaboradoras do jornal, escrevessem apenas para periódicos exclusivamente femininos. Contudo, também houve as que ousaram questionar essa situação, pois Hahner (1981) ressalta que “algumas superaram preconceitos contra escrever também para a imprensa comum”⁶⁷.

Segundo a análise de Hahner, as mulheres estavam se conscientizando de que era preciso lutar por uma carreira profissional, obtendo com isso, seu próprio sustento financeiro; logo, a colaboração para periódicos era vantajosa.

Além disso, por volta da eclosão da Primeira Guerra Mundial, em 1910, “[...] elas temiam que as dificuldades econômicas e a inflação do período do conflito conduzissem a cortes nos gastos públicos [...]. A necessidade econômica e os direitos da mulher combinaram-se ao patriotismo da classe média e à política nacional [...]”⁶⁸, pois com a guerra na Europa, houve um sentimento de patriotismo muito propagado pelos escritores da época e por grupos feministas. Assim, por ocasião do choque mundial, sugeriu-se um maior envolvimento feminino na sociedade, além dos trabalhos ligados à

⁶⁵ HAHNER, 1981, p. 25.

⁶⁶ *Idem*, p. 94.

⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 89.

⁶⁸ *Idem, ibidem, loc. cit.*

enfermagem da Cruz Vermelha; “[...] a inclusão de mulheres era agora necessária para demonstrar a unidade nacional em alguns pontos”⁶⁹.

Foi justamente no contexto social posterior a Primeira Guerra, que a escritora Rachel de Queiroz iniciou sua carreira jornalística (que ocorreu em 1925) no periódico *O Ceará*. Período também em que as mulheres profissionais começaram a organizar e integrar “lideranças para o movimento sufragista”, que atingiria seu apogeu no Brasil na década de 30, conforme Hahner, e que já ocorriam em outros países.

A importância da participação feminina na imprensa nacional pode ser vista como um rompimento de seu alijamento do mundo público, cuja justificativa se encontra nas raízes históricas da formação da sociedade patriarcal.

O trabalho de Michelle Perrot (2008) revela que a invisibilidade feminina e seu silêncio eram vistos como um modo de garantir a tranquilidade na cidade. Sua análise menciona visões sociais que consideravam a fala feminina como algo ‘indecente’; até mesmo um trecho bíblico do apóstolo Paulo sobre a “falta” de Eva serviu de argumento social para punir as mulheres com seu silêncio: “elas devem pagar por sua falta num silêncio eterno”⁷⁰.

Por essa razão, segundo Perrot (2008), as mulheres foram impedidas de acessar o mundo público durante muito tempo e seu ingresso à escrita, de fato, se deu tardiamente.

Afinal, elas são apenas mulheres, cuja vida não conta muito. Existe até um pudor feminino que se estende à memória. Uma desvalorização das mulheres por si mesmas. [...] Quanto aos observadores, ou aos cronistas, em sua grande maioria masculinos, a atenção que dispensam às mulheres é reduzida ou ditada por estereótipos (PERROT, 2008, p. 17).

Após um longo período de sombreamento de suas vozes, nasce o que a autora chama de ‘história das mulheres’, por volta dos anos de 1960 nos EUA e na Grã-Bretanha, graças a três fatores importantes: ciência, sociologia e política. Assim, quando as mulheres decidiram participar do meio público, causaram certo constrangimento em seus observadores, pois “[...] manifestavam-se na qualidade de mães, de donas-de-casa

⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 95.

⁷⁰ PERROT, 2008, p. 17.

[...]”⁷¹, mas ainda assim, expressavam suas ideias, porque nem sempre se satisfaziam com a imagem que os documentos e fontes históricas faziam delas.

É nesse sentido que a escrita através da arte lhes abriu as portas do mundo exterior; elas tinham muito o que dizer e queriam ser ouvidas. O passo inicial para essa emancipação foi através de uma escrita privada, “[...] e mesmo íntima, ligada à família, praticada à noite, no silêncio do quarto, para responder às cartas recebidas, manter um diário [...]”⁷². Foi graças a esses gêneros discursivos que se ouviu a voz feminina.

Entretanto, Perrot (2008) concebe também que houve outros estímulos à produção escrita das mulheres: o crescimento de um público leitor feminino, e até mesmo o movimento feminista, que se valia da imprensa para propagar sua ideologia.

Assim, Perrot (2008) vê na imprensa “uma brecha nas zonas proibidas”, considerando-a como uma ferramenta que impulsionou a mulher em sua profissionalização. O jornalismo foi então seu grande aliado.

Heloísa Buarque de Hollanda e Lucia Araújo (1993) sintetizam a participação feminina no jornalismo como um fato muito importante para a consolidação da expressão da mulher, afirmando também que o evento esteve atrelado às manifestações feministas da época e de movimentos republicanos de “[...] educação da mulher para a promoção de uma nova nação brasileira [...]”⁷³. A pesquisa dessas autoras revela que mais do que contribuir com a profissionalização feminina, a imprensa influenciou no surgimento das primeiras críticas literárias e artísticas, principiantes e amadoras, sob a máscara do anonimato ou com pseudônimos, mas tão enriquecedoras à cultura nacional.

2.3 Crônica: “uma escrita do tempo”

Distanciando-se um pouco da ocasião de estreia da participação feminina no jornal, José Marques de Melo (1985) afirma que, de fato, o jornalismo impresso surgiu no Brasil a esteira da imprensa francesa. Entretanto, como “cada processo jornalístico tem sua dimensão ideológica própria [...]”⁷⁴, o periódico nacional foi se desenvolvendo,

⁷¹ *Idem*, p. 21.

⁷² *Idem, ibidem*, p. 28.

⁷³ HOLLANDA, 1993, p. 18.

⁷⁴ MELO, 1985, p. 16.

ganhando novos leitores, através de formas de expressão que visavam se adequar as necessidades de seus consumidores.

Assim como Dulcília Buitoni (1981) estabelece que a imprensa feminina se concentra na manifestação de opinião, José de Melo (1985) classifica os gêneros textuais inseridos no jornalismo brasileiro, do seguinte modo: jornalismo informativo, jornalismo interpretativo e jornalismo opinativo. Nesse último tópico, encontra-se a crônica que, entre outras coisas, faz “[...] a mediação com a ótica da comunidade ou dos grupos sociais a que a instituição jornalística se dirige”⁷⁵. A crônica foi então um estilo textual muito utilizado pelas colaboradoras do jornalismo.

Esse gênero ganhou tanto espaço na imprensa nacional, não encontrando equivalente no jornalismo estrangeiro que, para muitos críticos literários, tornou-se uma particularidade brasileira. “O termo crônica, no jornalismo mundial, está bem mais vinculado [ao] [...] relato cronológico, o da narração histórica. Trata-se, portanto, de um gênero controvertido, cuja caracterização varia de país para país”⁷⁶.

A crônica se adéqua bem ao contexto jornalístico, pois sua estrutura é flexível ao espaço das colunas do jornal, sendo inclusive um tipo de texto que se relaciona com a velocidade das publicações, devido, entre outros fatores, ao fato de estar totalmente vinculada ao seu tempo, no compasso de seu cenário cronológico, social e cultural.

Seu caráter de documento histórico, conforme Jorge de Sá (1985), adveio do fato de ter servido de registro de viagens pelos colonizadores no século XVI, assinalando experiências culturais e viagens marítimas como as narradas pelo escrivão Pero Vaz de Caminha ao rei português sobre as terras brasileiras. Nesse âmbito, a crônica atuou como registro das circunstâncias, em que o seu narrador era também uma espécie de repórter jornalístico. No entanto, mais do que uma simples reportagem, a crônica comenta a realidade “[...] no melhor sentido literário do termo, pois [...] recria com engenho e arte [...]”⁷⁷ todas as imagens captadas, partindo do ponto de vista do sujeito que a narra.

Justamente devido ao fato de o cronista participar também dos fatos que narra, na medida em que ele também é integrante do meio em que vive, a crônica se configura como um texto carregado de impressões de seu próprio autor, com sua visão particular

⁷⁵ *Idem*, pp. 49-50.

⁷⁶ *Idem, ibidem*, p. 111.

⁷⁷ SÁ, 1985, p. 5.

do assunto narrado. Ao comentar fatos cotidianos, por vezes, de maneira categórica, o próprio autor se coloca no discurso textual de modo a justificar suas escolhas, seus posicionamentos ideológicos. Sua voz, na crônica, soa com autoridade, com o poder de quem é não só o autor do texto, mas também de quem fala de um cenário acima do fato discutido, para então promover uma reflexão a seu respeito.

Muitos comentários trazidos pelos cronistas indicam que seus posicionamentos estão influenciados pelo contexto sociocultural a que pertencem; outros textos, por sua vez, sugerem que o autor da crônica precisou adequar sua visão de mundo ao perfil do jornal, ou às exigências dos leitores, por exemplo. Mas em todos os casos, a crônica se mostra como um gênero que exerce uma profunda relação com o tempo.

Desse modo, para Adriana Figueiredo (2007), “[...] ao selecionar os fatos a serem registrados, e imprimir nestes a sua visão particular, a crônica passa a assumir certo subjetivismo, portanto, um caráter literário, deixando de ser puramente documento histórico”⁷⁸.

A esse respeito, muito se discutiu sobre o viés literário da crônica, tendo em vista sua publicação no meio jornalístico. Por essa razão, Alceu Amoroso Lima (1969) comenta a discussão afirmando que a condição literária de um texto está ligada a sua “expressão verbal com ênfase nos meios de expressão”, e que o jornalismo, embora não seja totalmente literário, possui por natureza,

[...] um fim que transcende ao meio. [...] O jornalismo [...] tem todos os elementos que lhe permitem a entrada no campo da literatura, sempre que seja uma expressão verbal com ênfase nos meios de expressão, e com todos os riscos e perigos que possa produzir nos outros gêneros [...] (LIMA, 1969, pp. 23-24).

A crítica de Alceu Amoroso Lima (1969) considera ainda que é literária toda a forma de arte da palavra, e que, além disso, a literatura está imbricada de verdade, de história, de autobiografia, de filosofia, de ciências e de muitas outras áreas do conhecimento humano, pautada, sobretudo, no “meio de expressão”. No caso do jornalismo, e mais precisamente da crônica, há uma forma de manifestação ancorada na palavra, que descreve as mais variadas sensações da realidade através de subjetividade,

⁷⁸ FIGUEIREDO, 2007, p. 18.

sentimentos, ideologias, etc, ultrapassando um simples relato do real. “Sendo assim, não vejo como negar ao jornalismo o seu cartão de entrada no recinto literário”⁷⁹.

Além disso, a importância da crônica pode ser constatada não somente pelo viés econômico e publicitário que esse veículo proporcionou ao escritor nacional, num contexto em que a produção romanesca não garantia a sua sobrevivência financeira no país (como já, mencionado anteriormente), mas principalmente, por se constituir como “uma escrita do tempo”⁸⁰, na concepção de Margarida de Souza Neves (1992), sendo possível encontrar nesse gênero as mais diversas percepções de mundo a partir de um cenário brasileiro.

[...] Lima Barreto, Olavo Bilac, [...] Euclides de Cunha, [...] e muitos outros, com seus nomes próprios ou sob a máscara de algum pseudônimo, deixavam gravadas nesse que se tornou praticamente um ‘gênero compulsório da época’ suas visões [...] (NEVES, 1992, p. 82).

Jorge de Sá (1985) afirma que a crônica aparece no Brasil no século XIX e que, inicialmente, consistia apenas em uma seção

[...] quase que informativa, um rodapé onde eram publicados pequenos contos, pequenos artigos, ensaios breves, poemas em prosa, tudo, enfim, que pudesse informar os leitores sobre os acontecimentos daquele dia ou daquela semana, recebendo o nome de folhetim (SÁ, 1985, p. 8).

E é exatamente por ter nascido num espaço pequeno do jornal – o rodapé - que Marlyse Meyer (1992) justifica o seu estereótipo de ‘rés-do-chão’, não desconsiderando, contudo, a sua função no periódico;

Tem uma finalidade precisa: é um espaço vazio destinado ao entretenimento. E já se pode dizer que tudo o que haverá de constituir a matéria e o modo da crônica à brasileira já é, desde a origem, a vocação primeira desse espaço geográfico do jornal, deliberadamente frívolo, que é oferecido como chamariz aos leitores afugentados [...] (MEYER, 1992, p. 96).

Por essa razão, o surgimento da crônica no jornal decorreu em virtude “de puras necessidades jornalísticas”, e acabou gerando inclusive, um novo modo de se fazer literatura, haja vista que muitos cronistas brasileiros do século XIX aproveitavam esse

⁷⁹ LIMA, 1969, p. 22.

⁸⁰ NEVES, 1992, p. 82.

espaço do jornal para publicar seus romances “[...] em folhetim, ou seja, em fatias seriadas”. Nesse período, quando o folhetim possuía uma extensão limitada e localização secundária no periódico, em que tudo corroborava com seu desprestígio, Jorge de Sá (1985) afirma que é justamente devido a essa configuração que nasce o que ele chama de “sua riqueza estrutural”. Não é à toa que grandes romancistas souberam aproveitar muito bem esse curto espaço, consagrando-se, inclusive na imprensa.

Nesse cenário, a crônica, herdeira do folhetim, conseqüentemente assume a transitoriedade dos fatos jornalísticos, não deixando, entretanto, de ter um caráter crítico e de buscar a interação com o leitor, “[...] dirigindo-se inicialmente a leitores apressados, que leem nos pequenos intervalos da luta diária [...]”⁸¹.

A velocidade com que os fatos das notícias ocorrem influenciam na crônica, porque o cronista também desfruta de pouco tempo para escrever e entregar seu texto. “Os acontecimentos são extremamente rápidos, e o cronista precisa de um ritmo ágil para poder acompanhá-los. Por isso, a sua sintaxe lembra alguma coisa [...] solta, mais próxima da conversa entre dois amigos do que propriamente do texto escrito”⁸².

O gênero permitiu aos escritores um espaço para ser usado, entre outras coisas, como uma espécie de laboratório de escrita, ensinando (autor e leitor) a “conviver intimamente com a palavra”, nos dizeres de Antonio Candido (1992). Experiência que ocorreu com a escritora nordestina Rachel de Queiroz, aos 16 anos de idade. Em 1929, quando ela já se considerava uma jornalista profissional, vivenciou não somente a oportunidade de desenvolver a escrita, as ideias e compartilhá-las com o público leitor de jornal, mas também integrou a entrada feminina num ambiente que, desde sua criação no Brasil, sempre foi majoritariamente masculino: o jornalismo. Desse modo, a crônica foi um dos gêneros textuais utilizado por muitas mulheres (além de Rachel de Queiroz, como Clarice Lispector, Marina Colasanti, Júlia Lopes de Almeida, entre outras) para adentrarem no universo jornalístico.

Heloísa Buarque de Hollanda (2004) lembra que essa parceria de Rachel de Queiroz com a imprensa, iniciada precocemente, a acompanhou durante 77 anos, e que foi justamente através da crônica que a escritora “[...] melhor registrou suas lembranças, opiniões, afetos, indignações”⁸³.

⁸¹ SÁ, 1985, p. 10.

⁸² *Idem, ibidem*, p. 11.

⁸³ HOLLANDA, 2004, p. 8.

Se a princípio, o prestígio da crônica estava relacionado a sua aparência de texto simples, efêmero, contendo um conto, um artigo ou um ensaio breve, o valor dado pela crítica à crônica de autoria feminina, por sua vez, estaria comprometido com a visão social da posição das mulheres no século XIX. Mesmo tendo Rachel de Queiroz estreado na imprensa no século XX, a desqualificação dessa profissão exercida por mulheres não foi deixada de lado, como se pode perceber na crítica que o jornal *Nordeste* fez sobre o fato de a jovem Rachel de Queiroz escrever para um periódico (ver capítulo 1).

Ainda sobre a dificuldade da mulher de ter acesso a textos informativos de qualidade, e de sua embaraçosa aceitação na imprensa nacional, June E. Hahner (1981), afirma que também no século XIX, em 1852, surgiram alguns jornais editados exclusivamente por mulheres, como o *Jornal das Senhoras* que, entre outras coisas, almejava melhorar a posição sociocultural delas através das letras. Ideia também defendida pela inglesa Virgínia Woolf e pela própria Rachel de Queiroz.

A importância desse periódico foi tal que não se destinava apenas ao público feminino, mas a todos os leitores, de modo geral, pois visava modificar uma tradição da sociedade que impedia a evolução intelectual feminina e por também considerar que a evolução social estaria interligada a igualdade de posições entre os gêneros. “A forma pela qual as mulheres poderiam ‘ter outra influência que não seja sobre as painéis’ era através da educação [...]”⁸⁴. Daí a ideia de que quanto mais a mulher fosse informada, melhor desenvolveria suas tarefas diárias, inclusive as domésticas e as maternais.

Todavia, como o contexto social era de repressão à expressão do pensamento feminino, Joana Paula Manso de Noronha, uma das editoras do *Jornal das Senhoras*, tentava convencer as mulheres a colaborarem com o periódico, insistindo que elas não precisavam se preocupar em se manifestar, em publicar suas ideias, “[...] pois prometia ser o ‘confidente discreto de vossas produções literárias’, publicando suas contribuições anonimamente [...]”⁸⁵. Além disso, Joana Manso julgava ser lamentável que as brasileiras daquele período fossem sujeitos passivos na sociedade, “[...] mas o *Jornal das Senhoras* ‘veio-nos abrir um campo de atividade’ no qual poderiam exercitar seus talentos e ‘sair do nosso estado de vegetação’”⁸⁶.

⁸⁴ HAHNER, 1981, p. 38.

⁸⁵ NORONHA, 1852, *apud* HAHNER, 1981, p. 39, *sic*.

⁸⁶ *Idem, ibidem, loc. cit.*

É possível compreender, então, que desde o século XIX a mulher brasileira lutou por sua participação na sociedade e pelo direito de se expressar, de demonstrar seu sentimento de mundo. Com base nos pressupostos acima, torna-se nítida a influência da imprensa na vida feminina, pois ao assumir a função de colaboradora de jornais, a mulher passou a se fazer vista e ouvida, favorecendo, inclusive, sua autocompreensão de que ela era capaz de se profissionalizar bem como alegou o próprio *Jornal das Senhoras*: “Exatamente como o homem, a mulher era ‘apta para os trabalhos da inteligência’”⁸⁷.

Assim como a mensagem desse periódico, muitas pensadoras daquela época acreditavam na capacidade feminina, julgando ser de suma importância o seu envolvimento com o meio público. June Hahner (1981) menciona ainda, a editora Violante Atabalipa Ximenes de Bivar e Vellasco que, entre outras ideias, argumentava que “[...] quando os homens negam educação às mulheres, estão pondo em perigo a sociedade e a própria existência deles”⁸⁸. Entendendo educação como também o direito de acesso aos meios públicos (de informação, entretenimento, cultura, etc), Violante demonstrava que a mulher tinha muito o que contribuir com esses setores sociais.

Todas essas manifestações sobre a entrada da mulher nos meios de trabalho, sobretudo no jornalismo, podem ser vistas no caso da escritora Rachel de Queiroz. Embora ela tenha estreado na imprensa na década de 20, momento em que muitas lutas femininas já haviam sido travadas, de fato ela era ainda participante de um universo majoritariamente masculino. Entretanto, mesmo integrando uma minoria de mulheres jornalistas e até mesmo romancistas, a própria Rachel reconheceu que era inegável os ganhos femininos após séculos de batalhas: elas conseguiram se emancipar e, com isso, “[...] a mulher deixou de ser tutelada e precisou ir atrás da sua estabilidade financeira e outros pontos de apoio”⁸⁹.

Diante dessa necessidade de sustento e de emancipação intelectual, ainda que sofressem repressões sociais, muitas mulheres se tornaram jornalistas, como ocorreu com Rachel de Queiroz, entregando-se a imprensa com tal afínco, que “[...] sua popularidade como cronista tornou-se muito grande e consolidou seu nome na imprensa

⁸⁷ *Idem, ibidem*, p. 41, *sic*.

⁸⁸ HAHNER, 1981, p. 41.

⁸⁹ NERY, 2002, p. 48.

brasileira”⁹⁰. Como já foi mencionado, a escritora estreou no jornalismo, nos anos 20, fornecendo crônicas para a seção de suplementos literários, mas foi na década de 30 que, segundo Vilma Arêas (1997), esse gênero se consolidou de fato no país, unindo tradição literária a um estilo de prosa modernista, traço que estava em conformidade com o perfil da escrita racheliana.

O comentário de Vilma Arêas já revela que foi por meio da crônica que Rachel de Queiroz se transformou numa figura conhecida no jornalismo nacional, acrescentando também que, se porventura tenha havido qualquer hostilidade com relação à atuação profissional da escritora nordestina, ela foi superada graças a formação pessoal que Rachel de Queiroz adquiriu de seus pais. Foi graças a essa liberdade incentivada pela família que, segundo Hollanda (2004) a influenciou a ser uma mulher independente, “dona de sua pena e de seu destino”. Essa questão sugere também que a sua consagração como romancista veio como um desdobramento de uma criação liberta, incentivada culturalmente, em que os seus primeiros leitores já estavam dentro de casa, fato que dialoga com a tese de Virgínia Woolf (2014), segundo a qual, as mulheres precisam de liberdade para pensar, sem serem incomodadas pela influência de outras pessoas. Assim ela diz: “[...] uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção [...]”⁹¹. Pois, para a autora inglesa, o desenvolvimento intelectual só é possível se os sujeitos contarem com o mínimo de apoio (financeiro, familiar, social, etc) para manifestar sua arte.

E Woolf diz isso em relação às mulheres, porque segundo sua visão, foram elas que estiveram à margem da produção intelectual e artística das mais diversas sociedades, não porque não quisessem participar desses eventos, mas porque o direito a participação lhe foi tradicionalmente negado. Alheias ao mundo público, as mulheres não poderia trabalhar e, assim, não usufruíam da liberdade de ter seu próprio dinheiro, o que, para Woolf significou prostrar suas habilidades e anseios artísticos.

[...] Em primeiro lugar, ganhar dinheiro era impossível para elas, e, em segundo, se isso tivesse sido possível, a lei lhes negaria o direito de possuir o dinheiro ganho. [...] Durante os séculos anteriores, o dinheiro teria sido propriedade do marido dela [...] (WOOLF, 2014, p. 37).

⁹⁰ HOLLANDA, 2004, p. 9.

⁹¹ WOOLF, 2014, p. 12.

E, mais à frente, Woolf acrescenta:

[...] pensei em como é desagradável ficar presa do lado de fora; e pensei em como talvez seja pior ficar presa do lado de dentro; e pensando na segurança e na prosperidade de um sexo, na pobreza e na desproteção do outro e nos efeitos da tradição e da falta de tradição sobre a mente de um escritor [...] (*Idem*, p. 39).

A própria Rachel de Queiroz comentou, certa vez, em entrevista, que sabia de casos em que famílias não só não apoiavam os planos de vida dos filhos, como os oprimiam sob um autoritarismo irrefutável.

Era uma relação típica de muitas famílias que conheci, desde menina. Muitas de minhas amigas viviam dramas assim. Tive sorte de crescer numa família mais aberta e descontraída. Mas o peso da opressão era uma tônica em grande parte das famílias que conheci (NERY, 2002, p. 111).

O ambiente familiar foi então suscetível à atividade intelectual da romancista, e esse fato influenciou sua produção artística.

No caso das crônicas, vários críticos veem a escrita racheliana com um perfil muito peculiar, tendo em vista que elas não se adéquam, perfeitamente, a um estilo determinado. Hollanda (2004) afirma que

Algumas [crônicas] são extraordinários perfis constituídos por desenhos precisos de tipos regionais capturados por suas lembranças do sertão ou de personagens eleitos pela cronista em episódios percebidos ao acaso. Outras crônicas são contos estruturalmente perfeitos. Outras, diálogos abertos com o leitor, cenas da vida carioca, reflexões sobre o amor, o tempo e a morte, paisagens, ou mesmo importantes documentos de história, ecologia, folclore. Em todas, a romancista e a cronista, a escritora e a jornalista se dão as mãos de forma surpreendentemente harmoniosa (HOLLANDA, 2004, p. 8).

Essas características de escrita também estão presentes em seus livros e, tais aspectos fizeram com que a própria escritora os admitisse como marcas de sua identidade. Em resposta a uma crítica recebida por um leitor de um jornal paulista, ela diz: “[...] crítica que me pareceu muito lúcida e justa [...] disse que eu, como ficcionista, sou ‘fragmentária, dispersiva e impressionista’, faltando-me ‘aquele impulso

centralizador [...]”⁹². Em seguida, a autora confirma que também vê seu trabalho artístico assim e acrescenta:

Sempre senti que às minhas histórias faltava 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 [...] (QUEIROZ, 1958, p. 137).

Nesse sentido, Arêas (1997) considera que a fragmentação da escrita de Rachel está longe de ser algo condenável em sua obra; trata-se, na verdade, de uma influência da ficção na crônica, “funcionando ambas como vasos comunicantes”.

2.3.1 A crônica de Rachel de Queiroz

Na apresentação da coletânea de crônicas intitulada *Cenas brasileiras* (2005), Rachel de Queiroz afirma que é uma grande usuária desse gênero textual, alegando que “[...] só na “Última página” da revista *O Cruzeiro* fiz crônicas durante trinta anos cravados: do início de 1945 até quando a revista fechou, em 1975”⁹³. Mais à frente, a autora admite que é nesse tipo de texto que o escritor, segundo sua visão, pode se expressar com mais liberdade, pois se mostra ao leitor como numa conversa corriqueira. Então ela diz:

Será talvez a crônica o gênero literário mais confessional do mundo. Pois o cronista [...] tira o tema dos comentários que faz do seu próprio cotidiano [...]. Até da sua casa, da sua estante de livros. [...] Quem quiser me saber a biografia, leia as minhas crônicas (QUEIROZ, 2005, p. 7).

Em seguida, Rachel de Queiroz acrescenta que em suas crônicas há esperanças, há o tom da indignação, da crítica, da saudade, das alegrias, e que cabe ao leitor “inteligente” descobrir as sugestões e ideias implícitas no texto para encontrar a autora.

Outra questão mencionada na apresentação dessa coletânea é a comparação que a escritora faz entre o gênero crônica e o romance. Como Rachel de Queiroz apresenta ao leitor uma seleção de suas melhores crônicas, contando que foi nesse tipo de texto

⁹² QUEIROZ, 1958, p. 136.

⁹³ QUEIROZ, 2005, p. 7.

que ela se desenvolveu enquanto jornalista, colaborando para jornais e revistas importantes do Brasil, ela argumenta ainda que o cronista diz o que pensa, a partir de suas experiências de mundo e que se determina ao leitor a condição de juiz para avaliar as impressões do autor sobre os temas discutidos na crônica, fato que não acontece no romance, segundo Rachel de Queiroz, pois para ela o autor se “disfarça” no personagem e dificilmente o leitor consegue descobrir se o que é narrado diz respeito às ideias do criador da obra ou apenas dos sujeitos ficcionais que aparecem nela. Desse modo, Rachel de Queiroz faz questão de estabelecer que o leitor que queira conhecê-la através de seus pensamentos sobre o mundo, deve procurá-la nas crônicas;

[...] as memórias de infância, as lembranças e apelos do Ceará [...], e os fatos políticos, já que sou essencialmente um animal político, sempre me interesseo apaixonadamente por tudo o que acontece nessa área. [...] Tudo isso aparece na crônica, aberta ou disfarçadamente [...] (QUEIROZ, 2005, p. 8).

À luz dessa configuração, as crônicas de Rachel de Queiroz permitem visualizar um tipo de escrita que vai na contramão de um estilo discursivo que, por muito tempo, foi o modelo de textos femininos. Daí a sua aproximação com a escrita machadiana, “[...] em sua liberdade nova de contemplação, a escritora atinge às vezes expressões que se diriam de Machado de Assis”⁹⁴, e daí também a confusão que criou nos leitores da década de 20, quando, escrevendo seu primeiro texto para um jornal, o público acreditou ser um discurso de autoria masculina. “O diretor do jornal quis saber quem tinha escrito a carta, achando que era homem. Eu já devia ter esse estilo masculino de escrever, digamos, pouco feminino”⁹⁵, comenta a romancista.

E tudo isso porque, conforme Hollanda (2004), seu texto possui traços de uma escrita “[...] sem rodeios, afirmativo, num certo sentido agressivo do ponto de vista literário”⁹⁶, o que ressaltaria a noção de que ao receber as obras de Rachel de Queiroz, a crítica literária nacional a avaliou tendo por parâmetro uma aproximação ou distanciamento do que considerava ser um texto de valor, isto é, da aproximação ou distanciamento do texto dos padrões discursivos masculinos.

Além disso, quando o diretor do jornal *O Ceará* quis saber quem era o autor da carta enviada à sua redação (conforme o episódio relatado no capítulo 1), seu interesse

⁹⁴ ANDRADE, 1939, p. 118.

⁹⁵ NERY, 2002, p. 64.

⁹⁶ HOLLANDA, 2004, p. 9.

foi despertado pela audácia crítica, pela forte argumentação e pelo valor do texto em si e não pelo seu emissor. A boa elaboração das ideias e a forma como foram apresentadas é que instigou o chefe da redação a conhecer o autor do texto. Desse modo, o discurso tinha valor e rendeu um cargo no jornal para Rachel de Queiroz, mas, assim como a mentalidade da sociedade da época, a autora também deixa transparecer que escrever bem e, portanto, com qualidade, é escrever de um modo “pouco” feminino, o que significaria discursar formalmente sobre assuntos que os homens julgam interessantes.

É interessante notar que ao relembrar o modelo de textos que eram destinados ao público feminino dos anos 20 no Brasil, Rachel de Queiroz confirma a pesquisa de Dulcília Buitoni (1981), sem prever, obviamente, pois comprova que os discursos destinados às mulheres eram superficiais, volúveis, carentes de informação sociocultural, porque se restringiam a temas ditos “femininos”, como moda, beleza, economia doméstica e matrimônio. Assim, Rachel de Queiroz enfatiza:

[...] era água com açúcar. As moças liam assuntos triviais, coisas bonitinhas que reforçavam preconceitos bobos e hipócritas, ou descrições da natureza, romances com uma visão idealizada do amor e da vida. Meu negócio era mais direto. Já comecei sem essas frescurinhas todas. Então, ficaram interessadíssimos na carta⁹⁷ (NERY, 2002, p. 64).

A esse respeito, Luís Amaral (1986) afirma que o jornalismo feminino só foi deixar de lado a futilidade de certos assuntos para dar lugar a conteúdos mais informativos através da entrada da mulher “em todos os campos de atividades” e “[...] com a evolução intelectual da mulher de classe média”⁹⁸. Nessa ótica, a “futilidade” se referiria a assuntos exclusivos do universo das mulheres, segundo a tradição, como casa, família, compras, filhos, afazeres domésticos, etc. Universo que, conforme Simone de Beauvoir (1960) fora institucionalizado para elas, a fim de que a energia e a inteligência feminina se convertesse em “narcisismo, romantismo ou religião”⁹⁹, já que o mundo não lhes pertence. Nesse sentido, a tradição cultural estimulou que a relação da mulher com a escrita, quando ocorresse, seguisse nesse viés de expressão.

⁹⁷ Rachel de Queiroz fala da carta que escreveu para o jornal *O Ceará*, em 1925, ironizando a eleição da Rainha dos Estudantes, um evento promovido pelo periódico. Seu comentário foi registrado numa entrevista que ela fez ao jornalista Hermes Rodrigues Nery em 2002.

⁹⁸ AMARAL, 1986, p. 109.

⁹⁹ BEAUVOIR, 1960, *apud* ZOLIN, 2009, p. 224.

A análise de Amaral considera que a trajetória social feminina refletia no conteúdo do jornal. Exemplo disso é o fato de o público alvo desses periódicos ter deixado de ser exclusivamente de mulheres; “muitas delas contém hoje matérias do interesse dos dois sexos”¹⁰⁰, como é o caso das crônicas de Rachel de Queiroz.

A criação desse tipo de texto ganhou força na carreira da autora, porque permitiu a junção de seu próprio estilo discursivo (claro, direto), com o perfil do gênero que é marcadamente breve, compacto, com um conteúdo que busca interagir com o leitor, aguçar-lhe a reflexão sobre os mais diversos assuntos que permeiam a vida humana. Foi com esse modelo textual que Rachel de Queiroz abordou temas sérios num diálogo descontraído.

Antonio Candido (1992) vê nessa particularidade da crônica um grande ganho para a democratização da leitura, do acesso ao conhecimento cultural e para a conquista de leitores; para ele, a crônica estabelece um papel muito importante no meio artístico: ao divertir o leitor, ela o informa de modo mais profundo, porque age de forma persuasiva na sua mente, “[...] atrai, inspira e faz amadurecer a nossa visão das coisas”¹⁰¹.

Tamanha é a engenhosidade desse gênero textual que em meio a impressão de se estar diante de uma conversa fiada, o leitor se depara com relatos de histórias de vida que nos colocam em profundo diálogo com o que se vivencia no presente. Assim, a simplicidade da crônica, por pressuposto, pode ser lida como controversa, e Candido sintetiza:

Tudo é vida, tudo é motivo de experiência e reflexão, ou simplesmente de divertimento, de esquecimento momentâneo de nós mesmos a troco do sonho ou da piada que nos transporta ao mundo da imaginação. Para voltarmos mais maduros à vida (CANDIDO, 1992, p. 20).

Considerando o extenso período de colaboração (através das crônicas) para as colunas semanais do jornal *O Estado de S. Paulo*, de 1988 até 2003, importa saber também a configuração do periódico paulistano para se compreender o contexto jornalístico em que os textos rachelianos foram vinculados.

¹⁰⁰ *Idem, ibidem*, p. 111.

¹⁰¹ CANDIDO, 1992, p. 19.

O *Estadão*, inicialmente fundado sob o título de *A Província de São Paulo*, conforme informações de seu acervo¹⁰², foi fundado em 1875 por republicanos liderados por Manoel Ferraz de Campos Salles e Américo Brasiliense. Em 1888 o periódico apoiou, veementemente, a abolição da escravatura no Brasil, assim como, posteriormente, a proclamação da república, em 1890, alterando, inclusive, o seu nome para *O Estado de S. Paulo*.

Mais à frente na década de 1920 contou com a colaboração de escritores brasileiros, atualmente consagrados pela crítica nacional, como Olavo Bilac, Monteiro Lobato, Euclides da Cunha, entre tantos outros.

Nos anos 30 o *Estadão* se indispõe com a ditadura de Getúlio Vargas, especialmente com o autoritarismo dado ao estado de São Paulo e apoia o Partido Democrático contra o governo federal. Na mesma década, o jornal contribui com a fundação da Universidade de São Paulo e se opõe, nos anos 50, a administração de João Goulart, fazendo oposição ao seu governo.

Em 1964 o jornal concordou com o golpe militar contra o Jango (João Goulart) e contribuiu com a eleição de Castelo Branco. Segundo o acervo do *Estadão*, a partir de meados dos anos 60 o jornal passou a desenvolver posições políticas e ideológicas mais liberais, por exemplo com a defesa da legalização do aborto no país e as críticas diretas ao presidente norte americano George W. Bush.

Mesmo em meio as censuras impostas pela ditadura no país, entre 1970 e 1974, o jornal resiste a fiscalização dos agentes do governo infiltrados em sua redação, arriscando-se em não substituir as matérias excluídas pelas autoridades.

No final da década de 80, quando Rachel de Queiroz entra para o rol de colunistas do *Estadão*, o noticiário já havia lançado o Caderno 2, seção na qual a escritora escreveria e cuja principal característica era a variedade de assuntos e publicações, tais como informações sobre cultura, comportamento e lazer. Entretanto, cabe ressaltar também que por ocasião do lançamento do *Caderno 2* em 1986, a grande maioria dos colunistas era formada por homens, como João Ubaldo Ribeiro, Ruy Guerra e Luíz Fernando Veríssimo.

Nesse sentido, acompanhando as transformações sociais e culturais do país e do mundo, o *Estadão*, ao longo dos anos, também modificou sua forma de se posicionar

¹⁰² Cf. Acervo online do *Estado de S. Paulo*, 2015. (www.acervo.estadao.com.br/historia-do-grupo).

ideologicamente. Por vezes, postou-se crítico árduo (como criticando a ineficácia do Plano Collor em 1990), ao mesmo tempo em que promovia a flexibilidade das discussões e dos assuntos publicados por seus colunistas.

Cabe acrescentar, por fim, que, coincidentemente, alguns posicionamentos de Rachel de Queiroz se ajustaram com os do *Estado*. Conforme já mencionado no Capítulo 1 desta pesquisa, a escritora também se pôs contra o governo de Jango e apoiou a sua derrubada política, simpatizando-se com Castelo Branco, embora naquele período ainda não escrevesse para o referido jornal. Desse modo, durante o momento de sua colaboração semanal e, por suposto, até os dias atuais, o periódico mantém um estilo mais liberal em diversas questões, como a econômica e a sociocultural, percebidas em seus editoriais, ainda que do ponto de vista político, sua posição ainda se mostre conservadora (como os apoios abertos a candidatos políticos brasileiros de direita, por exemplo).

2.3.2 Quando o assunto é mulher...

Entre os mais variados temas abordados por Rachel de Queiroz em suas crônicas, chama a atenção as referências feitas sobre a mulher. Em virtude, talvez, de um arcabouço crítico significativo sobre as protagonistas de seus romances, o leitor que acompanha o percurso feminino dessas heroínas também se vê instigado a experimentar uma visão sobre a mulher a partir de outra ótica: a da crônica, gênero que por muitas vezes, não possui a necessidade de fazer uso de um personagem para expor uma ideia; a crônica carrega, em muitos casos, a própria voz do autor. Vozes que se disfarçam de conversa despojada, conforme constata Antonio Candido (1992), mas que “[...] entram fundo no significado dos atos e sentimentos do homem, mas podem levar longe a crítica social”¹⁰³.

Ainda que seja menos relevante saber a autoria do texto do que o seu conteúdo, ou dito de outro modo, torna-se mais importante a informação trazida pelo texto, num primeiro momento para, posteriormente, conhecer o seu autor, constatando se é mulher ou homem, segundo Ruth Silviano Brandão (1989) é interessante saber “[...] de que

¹⁰³ CANDIDO, 1992, p. 18.

lugar este texto [...] se engendra”¹⁰⁴, pois para ela, qualquer discurso que fale de mulher ou sobre um sujeito feminino, “[...] é de alguma forma falar de mim mesma, do meu desejo e do meu inconsciente, pois o texto sempre fala de seu autor”¹⁰⁵.

Dada essa questão, algumas crônicas de Rachel de Queiroz traçam uma análise sobre a mulher numa perspectiva inserida, certamente, no contexto social no qual a autora estava imersa. Enquanto colaboradora do jornalismo, a autora discursou de momentos como a Segunda Guerra Mundial, a Revolução de 30 no Brasil, a queda do político João Goulart em 1964, ecoou sua voz como escritora classificada como Modernista, com seu perfil de literata regional, falou estando em situações como candidata a Academia Brasileira de Letras em 1977 e como integrante do movimento comunista, trotskista durante o Estado Novo e, por fim, partidária da esquerda política brasileira. Além da origem espacial e temporal de que partiram muitos de seus textos, a voz feminina de Rachel de Queiroz também se fez ouvir através de um ponto de vista desprendido de qualquer religião, de não adepta do movimento feminista radical e de sujeito favorável às realizações sociais das mulheres, entre tantas outras características.

Muitos desses textos podem ser vistos em suas publicações no jornal *O Estado de S. Paulo*, periódico o qual ela foi colaboradora de 1988 até 2003, escrevendo no Caderno 2, em colunas na seção *Cá entre nós* inseridas na subseção *Suplemento feminino*.

É curioso notar que mesmo diante de um arcabouço extenso de crônicas publicadas para veículos de notoriedade nacional, como o *Estadão*, além das lançadas em muitas coletâneas de livros (mais de 10 livros editados¹⁰⁶), carregadas de assuntos polêmicos como a problemática social da mulher brasileira, por exemplo, a crítica literária a respeito desses textos ainda é pequena. De fato, há diversos registros de teses e dissertações acadêmicas a respeito de romances de Rachel de Queiroz; todavia, com relação as suas crônicas, a bibliografia crítica é mais escassa. Para leitores como Heloísa Buarque de Hollanda (1997) essa situação causa espanto, uma vez que contrasta com a

¹⁰⁴ BRANDÃO, 1989, p. 21.

¹⁰⁵ *Idem, ibidem, loc. cit.*

¹⁰⁶ Eis algumas coletâneas encontradas com reunião de crônicas de Rachel de Queiroz: *O caçador de tatu; A donzela e a moura torta; O jogador de sinuca e mais historinhas; As terras ásperas; Um alpendre, uma rede, um açude; O homem e o tempo; Falso mar, falso mundo; Cenas brasileiras; Existe outra saída, sim; O brasileiro perplexo; A casa do morro branco; As menininhas e outras crônicas; Manpiguari, Lampião e a Beata Maria do Egito*”

grande recepção dada pela crítica ao seu romance de estreia, *O Quinze*. E assim ela comenta:

[...] Rachel de Queiroz [...] tem hoje uma fortuna crítica reduzida e razoavelmente inexpressiva em relação à posição que ocupa na história da literatura nacional. [...] Hoje em dia pouco se escreve sobre seu valor [...] literário [...]. Por que não existem estudos suficientes sobre este seu lugar tão particular [...]? Ou mesmo agora, mais recentemente, quando entram em voga os estudos sobre gênero e feminismo nas letras, por que são minimizados sua escrita libertária, seu pioneirismo enquanto escritora mulher, enquanto uma profissional *stricto sensu*? (HOLLANDA, 1997, p. 103).

Na leitura desses textos, há uma percepção de que a autora usufrui de uma liberdade para eleger um tema e escolher o enfoque que lhe for conveniente para discuti-lo no jornal. Moacir Amâncio (1991) faz menção a essa característica na sua obra sobre os principais cronistas que passaram pelo *Estadão*. Assim, ele diz que a crônica desse periódico muitas vezes apareceu como um ensaio, uma experimentação de estilo, com enfoques humorísticos ou mesmo superficiais. Mas independente do tom do texto, a crônica divulga a voz de seu autor, sujeitando-a a encontrar apoio ou repulsa entre seus leitores; “[...] o cronista se torna conhecido, provoca controvérsias, desperta às vezes o ódio e a paixão, recebe cartas de admiradores incondicionais e inimigos ferozes. O cronista se transforma [...] numa vedete do texto”¹⁰⁷.

O argumento de Moacir Amâncio (1991) se torna claro quando se observa as colunas da cronista e o modo como o seu discurso se desenvolve no jornal. Há textos, por exemplo, em que Rachel de Queiroz se dirige abertamente ao leitor: “Vocês já repararam que o Rio e as outras grandes cidades do Brasil [...]”; em outras ocasiões, ela aproveita uma pergunta dos leitores para iniciar sua reflexão: “Pergunta: o que é feminilidade? Resposta: - É a natureza da mulher. Errado: a feminilidade é uma emanção da condição da mulher”, ou ainda: “Recebi, de um estudante de Literatura, a lista de perguntas a que tento responder agora [...]”.

Independente do modo como o assunto da crônica vai se desenvolvendo, é notório que em todos os textos selecionados para este estudo, há pontos de posicionamento da autora com relação ao tema discutido. “Sempre reclamo: deveria existir uma legislação específica protegendo a que precisa trabalhar [...]”; “[...] Pois é, minha relativa (relativa?) euforia parece que está bem motivada”; “Dantes, eu me

¹⁰⁷ AMÂNCIO, 1991, p. 10.

preocupava muito com os fatos do momento [...]”. Nesses casos, ao comentar sobre alguma questão, a autora chama para si um leque de outros textos que articulam com sua ideia central.

Ao trazer relatos que documentam uma percepção sobre a mulher num determinado contexto sociocultural, a cronista, em certa medida, confronta essa abordagem com a história feminina que ela criou em seus romances. O caso da crônica *A feminilidade*¹⁰⁸ ilustra essa questão, pois nela, há uma reflexão sobre a natureza feminina, mencionando práticas culturais das mulheres das primeiras civilizações. Também há referências da mulher na sociedade moderna, que está “[...] empenhada em progredir, sair da sua posição secundária de produtora e criadora da prole – disfarçada embora na figura romântica da “Rainha do Lar”¹⁰⁹.

E a crônica segue fundamentando a atribuição da fragilidade feminina à herança da cultura europeia, até chegar no movimento feminista em que o texto parece indicar um contraponto com relação às ideias defendidas pelas narrativas dos romances da escritora:

O feminismo representou o grande começo – **mas vocês não acham, companheiras, que fomos longe demais?** O fato é que, docemente, retornamos ao fogão e ao forno [...]. Afinal, alguém tem que fazer isso. E vocês teriam coragem de impor aos coitados dos homens (que já têm, como obrigação constitucional, prover o sustento da família) arear as panelas, passar a roupa, encerrar a casa? [...] [Eles] precisam de algum ócio, nem que seja só para assistir ao futebol (QUEIROZ, 1998, Caderno 2, grifo nosso).

Contrariando a mensagem de seus romances, nesse trecho da crônica, a autora sugere que caberia a mulher aceitar os papéis determinados pela cultura do patriarcado, uma vez que não há lógica em se pensar numa divisão literal de posições ocupadas por homens e mulheres na sociedade. O tom do discurso indica, de certo modo, a possibilidade de a crônica argumentar de maneira irônica, demonstrando, na verdade, que a mulher não é o sexo frágil numa comparação com os homens, justamente porque desempenha firmemente a dupla jornada de trabalho: atua na vida pública e também dentro de casa.

¹⁰⁸ *A feminilidade*, crônica publicada no Estadão, 1998, Caderno 2, p. 78.

¹⁰⁹ *Idem, ibidem, loc. cit.*

Por outro lado, a crônica também sinaliza que desde tempos remotos existe o costume de se acreditar que cuidar da casa, do lar, é o destino da mulher. Em vista disso, em trabalho que analisa a mulher na sociedade através de textos literários do cânone cultural, além de dialogar com teorias e conceitos internacionais sobre o feminismo, a autora Lúcia Zolin (2009) estabelece que o relacionamento entre mulher e homem se dá sob uma esfera de poder e de política, e que isso ocorre tanto social quando domesticamente, sendo nesse sentido que se organiza a sociedade. Assim, a legitimação da ideia de que a mulher deve se submeter ao marido, aos afazeres domésticos e a maternidade se torna uma ferramenta ideológica manipuladora para perpetuar o poder sociocultural ao gênero masculino, livrando-o da ameaça daquelas que almejam dispor das mesmas oportunidades sociais que eles. Em sua análise, Zolin (2009) afirma que a tradição cultural visa evitar que se questione o poder do homem, por isso enaltece que “[...] o destino da mulher é ser passiva, uma vez que a passividade integra, irremediavelmente, sua natureza”¹¹⁰, tal como sugere o discurso da coluna de Rachel de Queiroz.

Desse modo, o texto vai se colocando no imaginário do leitor a partir de referências a dados históricos e socioculturais (como os costumes femininos nas primeiras civilizações humanas e as conquistas das mulheres, por exemplo), até culminar na defesa do argumento de que a igualdade de posições sociais entre os gêneros deve ter certos limites (como o caso da realização de afazeres domésticos).

A partir desses dados, pode-se perceber que a cronista publica textos que fogem dos modelos de publicações que se restringiam a oferecer às mulheres somente assuntos triviais. Ao contrário, Rachel de Queiroz conversa com sua leitora, aproveitando assuntos do cotidiano para discutir sobre valores sociais, culturais, éticos, etc.

Esse texto que também poderia ser visto como um ensaio ou um comentário, configura-se, sobretudo, por fazer valer uma opinião, um posicionamento da autora sobre o tema debatido. Tal estrutura discursiva coloca a leitora ainda mais próxima da escritora, principalmente porque a voz narrativa textual a chama para integrar a reflexão do assunto e a coloca como uma pessoa semelhante a ela, ou seja, tanto quem fala quanto quem recebe o texto são, segundo a crônica, companheiras.

¹¹⁰ ZOLIN, 2009, p. 224.

Nesse sentido, as crônicas de Rachel de Queiroz que falam especificamente sobre a mulher revelam que as ideias de que os textos femininos na imprensa não tinham conteúdo porque elas não possuíam assuntos para discutir, foram derrubadas, conforme a visão de Marina Colasanti (1980).

Ainda que majoritariamente as mulheres sejam integrantes de contextos domésticos e que seus assuntos sejam relativos a esses cenários, “[...] acontece às vezes de ela querer ter suas próprias ideias. E acontece de ela querer ir mais além, de querer expressá-las com suas próprias palavras, com sua própria boca. É uma audaciosa”¹¹¹.

A voz enunciativa da crônica *A feminilidade*, fala de um contexto brasileiro dos anos 90, já amparado por lutas de movimentos femininos e que também “[...] muitos homens entenderam a necessidade de uma democracia sexual, e trabalharam por ela”¹¹². De acordo com Marina Colasanti, esse período histórico evidencia que a voz narrativa parte ainda de um momento sociocultural em que “[...] vimos uma ditadura ainda maior estremecer, [...] percebendo aos poucos que seu fim começa a se fazer. É a ditadura machista, falocrática, que durante séculos relegou todas nós, mulheres inteligentes, dotadas aptas, ao segundo escalão da sociedade”¹¹³.

O texto fala também de um cenário em que o país já havia experimentado o lançamento de iniciativas (como as propostas pela Assembleia Geral da ONU, na década de 70) para garantir às mulheres igualdade, desenvolvimento e reconhecimento, além da garantia de direitos civis, como o divórcio. Em suma, o período em que parte essa crônica, atrelado às informações ditas anteriormente, é concluído por Colasanti da seguinte forma: “E vimos e ouvimos mulheres falando, gritando, escrevendo, reclamando, nas ruas e nos congressos [...] e à frente das nações, não mais na postura humilde de quem pede, mas com a segurança de quem está exigindo o que é certo”¹¹⁴.

Diante dessa situação de lutas e conquistas pela igualdade dos gêneros, Rachel de Queiroz também comenta se haveria ou não a necessidade da existência de classificações para as publicações de mulheres nos jornais, questão proposta na crônica *A eterna causa da emancipação feminina*¹¹⁵.

¹¹¹ COLASANTI, 1980, p. 89.

¹¹² *Idem, ibidem*, p. 240.

¹¹³ *Idem, ibidem*, p. 239.

¹¹⁴ COLASANTI, 1980, p. 245.

¹¹⁵ *A eterna causa da emancipação feminina*, publicada no jornal *Estadão*, 26 de Junho de 1999, Caderno 2, Cá entre nós, p. 74.

Nós escrevemos para o suplemento feminino, e eu me pergunto se ainda há justificativa para essa departamentação jornalística. A mulher mudou muito, mesmo no Brasil. [...] Fomos subestimadas! [...] E a mulher ganhou status, importância social [...]. Mas creio que o lucro maior foi a tomada de consciência da nossa condição de ser humano (QUEIROZ, 1999, Caderno 2).

A partir dessas considerações, o texto estabelece que após anos de lutas por seus direitos, as mulheres conseguiram espaço nos meios públicos; e que só o fato de a sociedade se conscientizar da condição humana da mulher e de vê-la como tal, já foi um grande passo para a evolução da relação entre os sujeitos. A mulher é apresentada então, como um ser corajoso, que não teme as lutas (seja pelos seus direitos, seja contra a tradição patriarcal) e que enfrenta os desafios sociais. Diante disso, a argumentação desse texto está imbricada de um posicionamento que comunga com determinados valores socioculturais, revelando o modo como a mulher está sendo vista e representada pela imprensa.

Além disso, em se tratando de um gênero textual que reflete aspectos ideológicos de um dado período, relacionando a linguagem com nuances históricas, a crônica produz efeitos de sentido na defesa de uma ideia que apresenta, o que pode acarretar em identificação com o texto ou sua repulsa.

Sobre esse fato, o pensador russo Mikail Bakthin (1992) elaborou análises sobre os gêneros do discurso, mediando reflexões a respeito da recepção de um texto. Segundo o autor, “de fato, o ouvinte que recebe e compreende a significação [...] de um discurso adota [...] para com este discurso uma atitude responsiva ativa: ele concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta [...] e esta atitude do ouvinte está em elaboração constante durante todo o processo de audição e de compreensão desde o início do discurso, às vezes já nas primeiras palavras emitidas pelo locutor. [...] Toda compreensão é prenhe de resposta e, de uma forma [...] o ouvinte torna-se locutor”¹¹⁶.

Entendendo ‘audição’ como leitura do discurso da crônica, fica ainda mais evidente a “atitude responsiva” do leitor quando o próprio gênero textual o chama para participar da discussão. Esse convite pode ser visto quando a autora se coloca no mesmo nível posicional de seu interlocutor (“fomos subestimadas!”), reforçando a noção de que

¹¹⁶ BAKTHIN, 1992, p. 290.

é necessário haver uma manifestação sobre o que foi dito, cabendo ao leitor do jornal fazê-lo.

Sem uma iniciativa interativa do leitor, não há compreensão do texto. Assim, Bakhtin (1992) estabelece que a expectativa do locutor (da voz narrativa da crônica) “[...] não é uma compreensão passiva que, por assim dizer, apenas duplicaria seu pensamento no espírito do outro, o que espera é uma resposta, uma concordância, uma adesão, uma objeção, uma execução, etc”¹¹⁷.

Pode ocorrer, então, os mais diversos posicionamentos de leituras dessas crônicas, pois ela é, entre outras coisas, também um espaço de opinião - conforme assegura José de Melo (1985) -, de visão de mundo, e por isso, precisa da participação do leitor, pois ao contrário, “o ouvinte dotado de uma compreensão passiva [...] não corresponde ao protagonista real da comunicação verbal”¹¹⁸. Desse modo, a crônica lança a ideia de que a mulher evoluiu durante os anos, convidando seu interlocutor para pensar se, de fato, apesar de tantos avanços, elas ainda não têm a devida estima merecida.

Em outro texto, *Trabalho feminino*¹¹⁹, Rachel de Queiroz comenta uma situação social ainda muito comum nos dias atuais: o fato de as mulheres exercerem as mesmas funções que os homens e ainda cuidarem das tarefas domésticas, mas receberem salários diferentes.

A mulher, definitivamente, deixou de ser a “rainha do lar”. Isto é, deixou de ser apenas essa rainha. Porque o lar ainda não a liberou: a casa, a comida, o cuidado com os filhos. Toda mulher que trabalha fora tem que enfrentar a chamada “dupla jornada” [...]. Mas até mesmo nos dias de hoje, quando a batalha feminina está aparentemente ganha, ainda se registram injustiças grandes – como salários desiguais para tarefas iguais; o homem sempre parece que “tem o direito” de ganhar melhor... [...] Mas assim mesmo vamos levando (QUEIROZ, 1998, p. 74).

Nesse texto, há uma sugestão de defesa da mulher demonstrando que mesmo em meio a tantos avanços sociais, elas ainda são subestimadas no reconhecimento de seu trabalho. Essa defesa que também é sugerida na mensagem de seus romances, contribui para uma leitura condizente com o ideal estipulado por movimentos feministas, isto é,

¹¹⁷ *Idem*, p. 291.

¹¹⁸ *Idem, ibidem, loc. cit.*

¹¹⁹ Estadão, 17 de Outubro de 1998, Caderno 2, seção Cá entre nós, p. 74.

com a defesa ideia de que por exercer as mesmas funções que os homens e, ainda, executar o árduo trabalho doméstico, as mulheres deveriam ser remuneradas equiparadamente a eles. A esse respeito, na crônica *Perguntas e Respostas*,¹²⁰ por exemplo, a própria escritora responde uma indagação de um leitor que não compreende o porquê de ela se declarar avessa ao feminismo em meio a publicações de romances que enaltecem as lutas, os direitos da mulher, bem como a figura feminina independente, alheia à tradição patriarcal.

[...] A sra. criou grandes personagens femininas, mulheres de força e determinação. Por outro lado, em crônicas passadas, manifestou uma certa antipatia pelas ideias feministas. Como é isso, então? – Porque o feminismo é a contradição do destino da mulher. As feministas [...] mantinham uma postura de combate contra as posições masculinas na sociedade. Afinal, as mulheres descobriram que elas devem e podem avançar ao lado do homem, em vez de contra ele. Quanto às minhas personagens, tentei, humildemente, retratar a mulher tal como a veem meus olhos (QUEIROZ, 1999, p. 73).

A dúvida do estudante é bastante recorrente quando se observa as narrativas dos livros de Rachel de Queiroz, ficando ainda mais marcada quando suas crônicas são lidas. O leitor que a acompanhou pelo jornal, ocasionalmente, pode ter saído das leituras incerto da convicção de que a mensagem das colunas é a da independência, do heroísmo, e da subversão feminina às regras da tradição sociocultural que muitas vezes, são opressoras às mulheres e que, estão presentes (direta ou indiretamente) nos romances da autora. O caso da crônica *Marido, mulher, casamento*¹²¹ também ilustra essa ideia:

Uma amiga minha, malcasada, diz que bicho doméstico, só o marido, e olha lá! Claro que ela radicaliza. Marido, fora as suas funções óbvias, tem muitas utilidades, dá o braço à gente nos cortejos de casamento, sabe nos pilotar nos restaurantes grã-finos, e mata de inveja as amigas que não conseguiram arranjar o seu e vivem dizendo ao nosso que ele não é de se jogar fora. Brincadeiras à parte, marido pode ser o mal necessário, mas que é necessário demais, isso ninguém pode negar! (QUEIROZ, 1999, p. 94).

Essa crônica indica que tanto mulheres quanto homens precisam um do outro para viver, ainda que casamentos possam ter suas eventuais desvantagens. Em outro

¹²⁰ Estadão, 02 de Outubro de 1999, Caderno 2, p. 73.

¹²¹ Estadão, 20 de Março de 1999, Caderno 2, p. 94.

texto, *Mulher política*¹²², a autora discorre sobre um pensamento cultural muito recorrente, em que considera a mulher como um ser passível de desconfiança. Nessa situação, de acordo com a visão tradicional, a causa do problema das relações entre homens e mulheres não estaria no homem, mas sim na própria mulher que é capaz de, entre outras coisas, dissimular seus sentimentos em detrimento de algum interesse pessoal, tal como *Eva* e *Capitu*¹²³.

Comentando sobre a participação feminina nas eleições, o texto diz que há linhas de pensamento que consideram um erro a permissão de mulheres na política, tendo em vista a falta de confiança, de credibilidade que se tem sobre elas, sentimento que se manifestaria, inclusive, entre elas mesmas. Assim diz a crônica:

[...] Bem me dizia um político profissional do interior [...]: ‘Esse negócio de voto feminino parece que foi um atraso: elas não têm senso político, só votam pela simpatia. A sorte é que não votam em outra mulher, dizem direto que não têm fé em mulher mandando... (QUEIROZ, 1999, p. 93).

Mais à frente, o texto segue argumentando que, de fato, parece haver uma desunião entre as mulheres e que talvez isso justificasse a falta de credibilidade que se tem nelas.

Bem, a classe é desunida. Aliás, por que eu digo “classe”? **Mulher não tem sentimento de classe, não confia em outra mulher**, basta ver o pau que quebra nas organizações femininas. Ou será em qualquer organização? [...] E a massa dos dominados é constituída [...] por mulheres, **cuja fidelidade oscila de acordo com os sentimentos**, não delas como um todo, mas com os sentimentos de cada uma [...] (QUEIROZ, 1999, p. 93, grifo nosso).

Em seguida, a crônica justifica a atitude feminina em prol de sua família, de seu clã, de modo que a mulher não age isoladamente, como os homens o fazem, sempre em busca de benefícios próprios. Decorre daí a razão do sentimentalismo feminino na tomada de decisões, exemplificada com referências a grandes mulheres históricas, como as matriarcas nordestinas a exemplo de dona *Federalina*, “[...] aquela que mandava dar

¹²² Estadão, 17 de abril de 1999, Caderno 2, p. 93.

¹²³ Tanto *Eva* quanto *Capitu* são personagens de grandes histórias. A primeira, corresponde ao livro de *Gênese*, primeiro capítulo da Bíblia, em que se narra a ação de *Eva* de comer o fruto proibido e convencer seu companheiro *Adão* a fazer o mesmo, desobedecendo uma ordem divina. Já *Capitu* se trata de uma protagonista do romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, e que, segundo o livro, tinha “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”.

uma surra no inimigo, deixando este recado: “Tá aqui, que dona Federalina mandou!”. Ah, bons tempos! Não é, colegas?”¹²⁴.

O comentário pressupõe que a mulher é capaz de ocupar grandes cargos de responsabilidade, e que o faz de modo a considerar sempre aqueles que estão à sua volta. Quando menciona as “poderosas chefes políticas”, como as matriarcas nordestinas, a autora revela a admiração com que as via, sentindo falta desse perfil feminino, independente e respeitado.

Na crônica *Mulher moderna*¹²⁵, Rachel de Queiroz demonstra que as conquistas femininas decorreram da formação cultural da mulher através dos estudos. E que tal fato, segundo a autora, em nada tem a ver com movimentos feministas. “[...] A mulher, apenas, passou a achar necessário para o seu crescimento social, estudar, como já estudavam os rapazes [...]”¹²⁶. Mais adiante ela apresenta suas convicções a respeito dos movimentos feministas:

Confesso que nunca fui feminista. A guerra dos sexos jamais me atraiu. O homem é o nosso par natural, aquele que Deus criou para ser o nosso pai e o pai dos nossos filhos; claro que a ele se alega a posição de “cabeça do casal” e nós aceitamos e até gostamos de lhe empregar esse título. Principalmente quando precisamos dele para a manutenção da família: se a natureza os fez mais fortes fisicamente e [...] superiores, até intelectualmente, é justo que usem dessa superioridade para nos proteger, nos sustentar [...] (QUEIROZ, 1998, p. 80).

Em *Açucenas e matriarcas*¹²⁷, por exemplo, o texto disserta sobre o fato de as mulheres terem mudado e que, conseqüentemente, seus interesses também alteraram. Assim, no contexto dos anos 90, não caberia mais a tradicional concepção de sujeito submisso, devotado somente a casa e à família.

Quando se fala em colaboração para suplementos ou revistas femininas, os cavalheiros amanciam a fala e recomendam: “assuntos leves, modas, amor, casamento, esses temas que agradam à mulher...” E estão tão mal enganados! Foi-se o tempo em que ela só se interessava por estes tais temas ditos “leves”. Aliás, esse tempo nunca existiu. No par humano, [...] é ela que aguenta a família e seus problemas [...]. Mas deixa que fique sozinha, com todas as responsabilidades no ombro. Então, surgem as matriarcas, que seguram as rédeas da família com a mão forte (QUEIROZ, 1998, p. 233).

¹²⁴ Estadão, 17 de abril de 1999, Caderno 2, p. 93.

¹²⁵ Estadão, 05 de Dezembro de 1998, Caderno 2, seção Cá entre nós, p. 80.

¹²⁶ *Idem, ibidem, loc. cit.*

¹²⁷ Estadão, 26 de Julho de 1998, Caderno 2, Suplemento Feminino, seção Cá entre nós, p. 233.

Em *Masculino e feminino*¹²⁸, fala-se sobre a entrada feminina nos ambientes profissionais, tradicionalmente dominados pelo homem.

[...] A invasão do mundo masculino pela presença das mulheres é hoje ponto tão pacífico que nem se imaginavam as dificuldades que nós, pioneiras, encontramos para abrir um lugar neste mundo. O que mais nos prejudicava eram as feministas, aquela gritaria delas alegando que as mulheres eram em tudo superiores, “que todas éramos vítimas da arrogância e da tirania masculinas, etc”, criavam infinitas dificuldades quando começamos a trabalhar em repartições públicas, nos jornais [...]. Me lembro quando, aos 16 anos, fui trabalhar no jornal, o cuidado que eu precisava ter para não [...] parecer adiantada demais, “entrona demais” [...] (QUEIROZ, 1997, p.248).

Segundo a crônica, as mulheres deveriam então, mudar suas posturas se quisessem trabalhar nos mesmos locais que os homens. O texto ainda comenta que para eles, não havia o devido reconhecimento do valor do trabalho feminino, apenas ponderações de que “apesar de mulher a colega está à altura!”.

E na crônica *A imagem feminina*¹²⁹, a reflexão é sobre a representação literária feita sobre a mulher, tanto na ficção nacional como nas obras estrangeiras, reforçando estereótipos e tradições culturais, inclusive entre os artistas mais renomados pela crítica, como Machado de Assis e Eça de Queiroz. Nessa coluna, a autora lembra que muitos romances consagrados culturalmente traziam imagens de mulheres seguindo o que Lúcia Zolin (2009) estabelece como “fase feminina”, na qual a personagem do livro personifica a “imitação e internalização dos valores e padrões vigentes”¹³⁰.

[...] Antigamente, toda heroína de romance se ousava variar de amor, trair o prometido, era castigada imediatamente pelo autor, que não lhe consentia liberdade para tais assomos sem a devida punição. [...] Verdade que todos esses tipos são criações masculinas e o homem, por melhor escritor que seja, tem tendência a estereotipar a mulher: a má e a boa, a fiel e a infiel [...]. A literatura masculina só traduz as informações que eles acham ter do eterno feminino; afinal, eles só conhecem a mulher pelo que vêem e ouvem dela: como é que iriam saber realmente o que se passa dentro de um coração de mulher? [...] Os mestres da alma feminina, quando pensam em mulher, pensam em si próprios. Chega quase a ser ridículo [...] (QUEIROZ, 2000, p. 98).

¹²⁸ Estadão, 27 de Julho de 1997, Caderno 2, p. 248.

¹²⁹ Estadão, 03 de junho de 2000, Caderno 2, p. 98.

¹³⁰ ZOLIN, 2009, p. 330.

A crônica *A condição da mulher*¹³¹ reflete sobre as conquistas femininas, mas fala-se também dos excessos das mulheres.

Quando, nos anos 20, começaram a se aguerir as lutadoras pela liberação feminina, ninguém tinha fé no êxito do movimento. As próprias mulheres, na sua maioria, se opunham às reivindicações mais afoitas das suas irmãs; as mais radicais do contra declaravam que a mulher devia ter três ‘templos’: [...] ser mãe, beata e professora [...]. Mas as vanguardistas insistiam, continuavam reivindicando. Passaram a se matricular nos cursos superiores [...]. Veio a grande conquista do voto feminino. [...] Já agora as feministas venceram radicalmente e não há profissão masculina que elas não ataquem e onde não vençam, Mas então, a gente se pergunta: valeu a pena? E a resposta é: valeu, sim. Mas em termos. Medicina, direito, arquitetura, tudo bem. [...] Ouso porém perguntar: mas e soldado? Sim, pra que mulher soldado? O substantivo nem tem feminino. Já vi um batalhão delas desfilando e, confesso, não me deu boa impressão. [...] Mas o que me parece, sem querer brigar com as feministas, é que guerrear nunca foi função feminina. Brigar é para machos. A defesa do território do lar, da família, sempre foi obrigação deles. [...] Temos de concordar com as feministas: a mulher tem tão boa cabeça quanto o homem – em alguns casos até melhor. Mas uma mulher é ela e suas entranhas. Circunstância que tem de ser levada em conta na hora de escolhermos a profissão. **E as que escolhem mal estão praticamente ou, pelo menos, ideologicamente [...] se castrando – tentando virar homem** [...]. E a gente acaba tendo mais confiança nos homens, que já estão no ofício há séculos; e afinal são mesmo eles que nos sustentam durante os nossos inelutáveis impedimentos (QUEIROZ, 2002, p. 192-194, grifo nosso).

Nesse caso, o texto sugere que há batalhas sociais que, talvez, nem deveriam existir entre os gêneros, uma vez que haveria, segundo a crônica, funções para as quais somente os homens deveriam exercê-las, como é o caso do exército, por exemplo. Assim, as mulheres que almejam esse tipo de cargo estariam sujeitas a serem concebidas como masculinizadas, pois estariam sucumbindo sua feminilidade a uma profissão. Tal fato, conforme a coluna, é um equívoco, uma vez que a atividade natural de defesa do lar ou de um território determinado é inerente ao homem, e não a mulher.

A análise das crônicas de Rachel de Queiroz indica que embora tenha havido mudanças sociais no modo de se perceber a mulher no mundo, ainda é difícil considerá-la como um sujeito plenamente independente da tutela masculina. Há passagens, por exemplo, em que a autora chama de “excessos femininos” as iniciativas das mulheres de desenvolver qualquer atividade profissional realizada pelos homens, inclusive as que exigem esforço físico ou uma postura mais rígida, como a militar; há também textos em que se legitima a noção de a mulher ser o sexo frágil, e de que devido a sua natureza, ela

¹³¹ QUEIROZ, 2002, pp. 192-194.

necessita de proteção, de quem a defenda (“desde que foi criada [...], ela descobriu que sendo a mais fraca, a menor dos dois, tinha que retirar de si própria condições que equilibrassem a sua fraqueza contra a força dele [...]”¹³²); mas há ainda crônicas em que a emancipação feminina é apresentada como algo natural e que por isso, não deveria ser vista com arrogância (“Mas a mulher também mudou. Já não é mais frágil açucena, ideal das mocinhas românticas”¹³³).

Em *Profissão de mulher*,¹³⁴ a reflexão é sobre as novas profissões femininas, e o ganho que elas conquistaram após anos de luta; no entanto, o texto chama atenção para os casos em que o trabalho profissional da mulher se sobrepõe ao cargo materno, isto é, aos cuidados com o próprio filho. Nessa situação, a cronista alerta para que se meça “[...] os lucros e perdas da nossa revolução”¹³⁵, considerando que no final das contas, o que a mulher conseguiu foi obter uma dupla jornada: a do trabalho e a de casa em que, muitas vezes, se vê obrigada a terceirizar a criação dos filhos através de babás, “mas é duro ter um filho e não poder criar; [...] nenhuma mulher realiza essa operação sem um secreto sentimento de culpa”¹³⁶. Nesse sentido, há uma inclinação a se pensar que embora tenha sido vantajosa a abertura da vida pública para as mulheres, nem sempre vale a pena almejar cargos, inicialmente exercidos somente pelos homens, em detrimento de viver a maternidade que, segundo a colunista, é a essência feminina. Caso elas aceitem renunciar o ato materno, a cronista afirma: “Vai ser tudo órfão de mãe viva?”¹³⁷

A ideia de que talvez fosse o caso de as mulheres repensarem suas lutas, sinalizando para a falta de lógica que haveria em querer desenvolver todas as tarefas e cargos masculinos parece ser uma questão que instiga as crônicas de Rachel. Na mesma linha de raciocínio de *Mulher política*, a crônica *Filho, quem dá é Deus?*¹³⁸ é taxativa: “[...] todas nós, mulheres, somos preparadas pela natureza para reproduzir a espécie. [...] E é nesse ônus imposto pela espécie que as feministas esbarram. A fecundação, vá lá: podem-se usar as técnicas já adiantadas de fecundação artificial. Mas e depois? [...]”¹³⁹.

¹³² *Estadão*, 04 de Julho de 1998, Caderno 2, p. 78.

¹³³ *Estadão*, 26 de Julho de 1998, Caderno 2, Suplemento feminino, p. 233.

¹³⁴ *Estadão*, 15 de Dezembro de 1999, Caderno 2, p. 72

¹³⁵ *Idem, ibidem, loc. cit.*

¹³⁶ *Idem, ibidem, loc. cit.*

¹³⁷ *Idem, ibidem, loc. cit.*

¹³⁸ *Estadão*, 2 de Janeiro de 1999, Caderno 2, p. d10

¹³⁹ *Idem, ibidem, loc. cit.*

Nesse âmbito, a coluna indica que não há vantagens em querer seguir a vida sem a presença masculina, do mesmo modo como não haveria sentido em querer ser como eles no trabalho, no meio público. Assim, a conclusão a que a crônica chega é a de que no fim, as mulheres sentem inveja dos homens! E essa concepção encontra respaldo na crônica *Homem e mulher*¹⁴⁰ que diz:

[...] como mulher que, desde os 20 anos, trabalha e ganha pelo menos o pão que come, eu me pergunto se isso foi bom para nós. Assumindo deveres que cabiam secularmente à parte masculina da espécie, apenas acumulamos novas tarefas, já que, [...] os novos costumes não nos liberaram. [...] Podem me achar atrasada, reacionária, o que quiserem, mas não creio que este novo mundo esteja bom para nós. Não nos liberamos da carga da maternidade e disputamos com os homens sua carga tradicional. Alegamos que, para isso, temos inteligência igual à deles, talento às vezes maior [...]. O problema é conciliar [...] os talentos da mulher e as exigências da família (QUEIROZ, 1999, p. D11).

Através dessa percepção de mundo que a cronista deixa a reflexão sobre os ganhos e perdas que os movimentos e lutas sociais das mulheres desenvolveram. Conforme as crônicas, deixar os filhos em casa para ganhar a vida pública não poderia ser visto como algo bom, nem para a mulher, nem para as crianças.

Embora haja uma defesa dos direitos femininos na sociedade, entretanto, o movimento feminista é desconsiderado. No geral, as crônicas de Rachel se fundam em ideias que vão na contramão da guerra dos sexos, sugerindo que o feminismo é uma noção de sobreposição da mulher em relação ao homem. Sobre essa questão, a escritora se manifestou totalmente contrária.

Todavia, de acordo com Mary Del Priore (2013), nos anos de 1990, as brasileiras não mais reivindicavam igualdade entre os gêneros; a manifestação feminina procurava evidenciar que é exatamente as diferenças entre homens e mulheres é que deveria ser valorizada. E então, as publicações de revistas e jornais da época mostravam que a mulher queria ser vista através de suas particularidades naturais e, a partir delas, conquistar seu espaço na sociedade. Assim diz Priore (2013):

[...] As mulheres obtiveram igualdade, se não de direitos, de reconhecimento com os homens. A conquista da autonomia profissional, a evolução dos modelos familiares, o controle da procriação transformaram sua imagem e situação social. A presença feminina afirmou-se notadamente no mundo do

¹⁴⁰ *Estadão*, 22 de maio de 1999, Caderno 2, p. d11.

trabalho. [...] Nos anos 1990, [...] começaram a substituir a temática das desigualdades em benefício da temática das identidades. A construção de si e o desenvolvimento pessoal tornaram-se prioridade [...]. Elas começaram a recusar identidades importadas, preferindo investir na própria diferença. O padrão de supermulher dos anos 1980 [...] calcado sobre um modelo masculino competitivo, não serviu. [...] Mais do que se identificar aos valores masculinos, elas ressaltaram o que tinham de diferente (PRIORE, 2013, p. 90).

A pesquisa de Priore (2013) mostra um perfil de mulher que dialoga com a perspectiva das crônicas de Rachel de Queiroz, pois para a pesquisadora, as brasileiras se mostraram, ao longo dos anos, como “agentes secretas da modernidade”, capazes de operar grandes alterações sociais, a começar pela conquista da carteira de trabalho e do controle de natalidade.

Nesse sentido, Mary Del Priore (2013) também acrescenta que as mulheres, principalmente nos anos 90, queriam ser vistas como sujeitos femininos, acima de tudo, e que, por isso, conseguiram ainda quebrar a regra de ter que trabalhar ou atuar publicamente como os homens o faziam, a fim de serem consideradas competentes para a profissão. Diante de uma análise sobre a mulher brasileira, Priore (2013) estabelece: “[...] elas querem, ao mesmo tempo, ser mães, trabalhadoras, cidadãs e sujeitos de seu lazer e prazer”¹⁴¹.

E justamente por almejam “tudo” ao mesmo tempo, ou seja, almejam a conquista profissional e a realização maternal, pessoal, é que as colunas de Rachel de Queiroz defendem o ser feminino, mas com ressalvas; em momentos em que as mulheres decidem compartilhar as tarefas domésticas com os maridos, talvez na tentativa de se libertarem da responsabilidade exclusiva dos cuidados com o lar, há um alerta na mensagem das crônicas: é possível que tenham ido longe demais! Assim também nos casos em que elas almejam exercer atividades profissionais que exijam força física.

Se por um lado há uma sugestão de defesa da mulher ocupar os mesmos níveis sociais, econômicos e políticos que os homens (“[...] as mulheres descobriram que elas devem e podem avançar ao lado do homem, em vez de contra ele”), por outro, há também reservas quanto o que a colunista chama de “masculinização” da mulher, referindo-se ao equívoco que elas cometem em querer ser iguais aos homens, causando

¹⁴¹ PRIORE, 2013, p. 91.

prejuízos não só para elas mesmas mas também para os filhos, que podem nascer “órfãos de mãe”.

Além disso, Guacira Lopes Louro (1997) também lembra que em referência aos movimentos feministas, primeiramente se reivindicavam uma necessidade de igualdade entre homens e mulheres nas funções e posições sociais; em seguida, as feministas desenvolveram suas ideias e passaram a postular que a distinção entre os gêneros deve ser afirmada, “[...] não apenas reconhecendo mas procurando valorizar, positivamente, a diferença entre homens e mulheres. [...] Na verdade, reivindica-se que sujeitos diferentes sejam considerados não como idênticos, mas como equivalentes”¹⁴², pensamento que também é refletido nas crônicas.

Se a imagem feminina das crônicas for comparada com a imagem criada pelos romances da autora, torna-se evidente uma discrepância na sua concepção; a voz narrativa que fala no jornal não parece ser a mesma do livro *O Quinze*, por exemplo.

Tal como Rachel de Queiroz, outras escritoras também foram questionadas sobre suas posições ideológicas, literárias. Caso semelhante ocorreu com a inglesa Virgínia Woolf e muito bem discutido pela análise de Lúcia Miguel Pereira (1994). Ao ler os livros e os ensaios dessas artistas, têm-se a sensação de se estar diante de pessoas distintas; “Uma é incisiva e lógica, a outra lírica e fluída; aquela afirma, define, usa processos diretos, palavras precisas, esta sugere, esbate, avança sinuosamente, com frases algum tanto preciosas, irizadas, sutis”¹⁴³. Em todo caso, considera-se o gênero textual no qual o discurso do autor parte para se compreender que sua visão de mundo pode ser expressa por caminhos distintos, pois a interferência (ou não) da presença de personagens pode sinalizar como ele vê os sujeitos ou o modo como ele percebe que os sujeitos se veem na sociedade.

Como crítica sociocultural, mencionando em suas crônicas o avanço público das mulheres, Rachel de Queiroz projeta no jornal algumas das questões sobre a posição social feminina que a preocupavam.

Embora ela mesma tenha se autodefinido como uma crítica que não se enquadra em sistemas ideológicos, como o feminista, por exemplo, muitas vezes menciona o próprio feminismo ao enfatizar que mulheres e homens possuem naturezas distintas e que esse fator é significativo devendo ser levado em conta na escolha de papéis sociais.

¹⁴² LOURO, 1997, p. 46.

¹⁴³ PEREIRA, 1994, p. 92.

Assim, a autora rejeita a ideia de ser vista como feminista ao mesmo tempo em que dialoga com projetos do próprio movimento que, de acordo com Lúcia Zolin (2009), “trata-se de um termo [...] entendido como movimento que preconiza a ampliação dos direitos civis e políticos da mulher, não apenas em termos legais, mas também em termos da prática social”¹⁴⁴.

Ainda que sua voz retome outros discursos para dar vida às suas argumentações, inclusive àqueles contrários às suas concepções, a romancista deixa transparecer um desconhecimento dos fundamentos feministas, reforçando, ao mesmo tempo, conceitos banalizados, de senso-comum para discordar do avanço social da mulher sem o amparo do homem, sem a dependência dele.

Nesse viés, Rachel de Queiroz esclarece que a mulher ainda vai percorrer muitos caminhos no mundo, na sociedade, de acordo com seus interesses, além dos demarcados pela tradição cultural. Mas sem o suporte masculino, qualquer que seja sua escolha, não será bem sucedida.

Entende-se, pois, que a sugestão da crônica é a de que a mulher ainda vive sob a tutela masculina e, talvez assim, segundo o texto, aceitando essa dependência, é que a ela poderia se realizar no papel social que quisesse. É exatamente devido a essa ideia de tutela como fator inerente à vida feminina é que em textos como *A condição da mulher*, Rachel de Queiroz se mostra espantada ao ver a mulher atuando como soldado. “[...] Sim, pra que mulher soldado? [...] Já vi um batalhão delas desfilando e, confesso, não me deu boa impressão [...]”¹⁴⁵.

Ainda que haja alguns trechos contraditórios, a crônica de Rachel de Queiroz no *Estadão* se centraliza na concepção de que a tutela masculina, ao contrário de ser uma condição desconfortante ou de causar revolta no “mulherio”, deveria ser entendida como necessária até mesmo para o desenvolvimento social feminino, conforme as colunas, uma vez que “[...] o homem é o nosso par natural [...]. Se a natureza os fez mais fortes [...], superiores, até intelectualmente, é justo que usem dessa superioridade para nos proteger, nos sustentar [...]”¹⁴⁶.

E então, o discurso da crônica se estabelece numa oscilação entre aspectos binários: mulher-sujeito e mulher-objeto. A mulher-sujeito, segundo Lúcia Zolin (2009)

¹⁴⁴ ZOLIN, 2009, p. 218.

¹⁴⁵ QUEIROZ, 2002, pp. 192-194.

¹⁴⁶ Estadão, 05 de Dezembro de 1998, Caderno 2, seção Cá entre nós, p. 80.

é aquela que dialoga com a percepção feminista de inconformismo, de transcendência das normas patriarcais; já a mulher-objeto se refere a ideia de aceitação, de resignação diante da dependência feminina em relação ao homem.

Nessa alternância de comportamentos entre progredir no mundo ao mesmo tempo em que deveria aceitar a subordinação ao homem é que a cronista sugere como entende o prosseguimento das lutas diárias das mulheres na sociedade.

3- O Romance

Lúcia Miguel Pereira (1994), em um de seus muitos ensaios sobre o romance, ressaltou que uma obra literária sempre volta os olhos para o passado, ainda que antecipe visões e concepções de mundo, transcendendo um modo de expressão artística tradicional.

Para a crítica, a criação de um livro envolve a “sensibilidade” e a “inteligência” de seu criador, pois o romance se constitui tanto de experiências vividas como de consciência sobre o meio, sobrepondo-o de tal modo que possa, segundo Pereira, “julgá-lo com lucidez”. Como exemplo dessa concepção, a ensaísta cita os romances regionais brasileiros, os quais requerem “[...] do escritor que, permanecendo preso ao ambiente local pela sensibilidade, o transcenda intelectualmente”¹⁴⁷.

No romance, ainda que possa aparecer das mais variadas formas estilísticas, desde o reconhecimento de sua inauguração com a publicação de *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, em todas as suas aparições há um ponto recorrente: a narrativa romanesca traz aspectos de testemunho da realidade e a relação que essa versão existencial se estabelece com a vida. Além disso, justamente pelo fato de o romance estar embrenhado de imaginação e observação, o autor põe em vigor constantes manifestações a respeito do tempo, bem como influências de um dado contexto cronológico, e assim, a narrativa entrelaça divagações sobre um período específico com uma experiência de real, podendo ser vivida através do comportamento de um ou de vários personagens. Desse modo, “quer no sentido de época quer no de duração, [...] o tempo constitui pois o domínio próprio, o material específico do romance”¹⁴⁸.

Além da questão temporal, de acordo com Lúcia Pereira (1994), o grande ganho desse gênero está em revelar as mazelas humanas, a fragilidade dos sujeitos perante a vida, a “fragmentação da personalidade”, como a crítica bem coloca:

Sob o signo do temporal, do inacabado, do imperfeito é que o gênero atingiu a culminância em que hoje se coloca. [...] O romance, que só lida legitimamente com criaturas presas ao efêmero, sujeitos à miséria de sua condição, incessantemente alteradas pela erosão do tempo, incapazes de saírem de si mesmas (PEREIRA, 1994,p. 288).

¹⁴⁷ PEREIRA, 1994, pp. 49-50.

¹⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 287.

Acrescido das características mencionadas anteriormente, Lúcia Pereira define o romance pela sua tentativa de compreender o mundo através de um outro contexto existencial, isto é, pela tentativa de se inventar uma outra vida para se entender aquela na qual se vive. É desse modo que o romance abarca a problemática do indivíduo em face da vida, demonstrando sua contradição, fraqueza e limitações em suas táticas de sobrevivência à realidade, por meio do drama de um personagem. A esse respeito, Virgínia Woolf (2014) afirma que o romance é algo capaz de “[...] despertar em nós todo tipo de emoções antagônicas e contraditórias. A vida entra em conflito com algo que não é vida. [...] Mas como é em parte vida, julgamos como na vida”¹⁴⁹.

Antonio Candido (2000) afirma que é graças a essa relação “arbitrária” e “deformante” que a obra literária estabelece com a realidade que a torna livre para reinventar o mundo exterior. “Esta liberdade [...] é o quinhão da fantasia que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva; de tal maneira que o sentimento da verdade se constitui no leitor graças a essa traição metódica”¹⁵⁰. Nesse sentido, Woolf completa:

[...] o escritor [...] tem a chance de viver mais do que as outras pessoas na presença dessa realidade. É a sua função encontrá-la, coletá-la e transmiti-la ao restante de nós. [...] Ler [...] parece desempenhar uma operação curiosa de burilação dos sentidos; vê-se de forma mais clara depois disso; o mundo parece despido de suas cobertas e provido de vida mais intensa (WOOLF, 2014, p. 154).

A noção de testemunho do real presente no romance, associado a convicção de que o gênero tenha surgido com a publicação do livro de Miguel de Cervantes fica elucidado, pois foi em *Dom Quixote* que se revelou a influência da problemática dos sujeitos em seus destinos existenciais. Lúcia Pereira então diz: “surgiu pois [...] como a negação de que pudesse haver para o homem qualquer possibilidade de livrar-se das contingências de sua natureza”¹⁵¹.

Tendo em vista a releitura da realidade através de uma concepção crítica sobre as imperfeições humanas, Affonso Romano de Sant’ana (1973) argumenta que foi na década de 30 que o romance brasileiro desenvolveu melhor uma busca da realidade

¹⁴⁹ WOOLF, 2014, p. 104.

¹⁵⁰ CANDIDO, 2000, p. 13.

¹⁵¹ PEREIRA, 1994, p. 288.

social, envolvendo a problemática dos sujeitos com suas destinações, “[...] que a narrativa do poder ocultou”¹⁵².

Citando obras como as de Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo e Jorge Amado, Sant’ana estabelece que esses romancistas conseguiram descrever o cenário sociocultural do Brasil de um modo inédito na tradição literária nacional, procurando investir no desenvolvimento de uma nova consciência da realidade, mais crítica, mais ciente das dificuldades sociais do país. Sobre as obras desse decênio, Sant’ana comenta: “A estória já não é contada pura e simplesmente do ponto de vista do senhor de engenho ou do bacharel, mas introduzem-se aí outras versões”¹⁵³.

O trabalho de Norma Telles (2004) sobre a escrita, sobretudo de romances, reflete a respeito dos modelos das obras literárias do século XIX, esclarecendo o pensamento de Affonso Sant’ana (1973) sobre a mudança de perspectiva que os romances nacionais dos anos 30 apresentavam. Telles enfatiza que foi o século XIX o período em que o gênero encontrou o contexto sociocultural perfeito para se desenvolver, graças às muitas transformações na Europa, principalmente no viés econômico e social, exercendo grande influência na literatura, e que a autora o considera como “o século do romance”.

Naquele cenário, a cultura europeia propagava uma noção de “eurocentrismo inabalável”, estabelecendo a ideologia de “[...] uma Europa branca, masculina, letrada e cristã”¹⁵⁴, e foi por essa razão que os artistas e escritores da época utilizavam o romance como meio para incorporar esse pensamento. Sendo um produto cultural, o romance serviu de mecanismo de “[...] dominação ao descreverem modos de socialização, papéis sociais e até sentimentos esperados em determinadas situações”¹⁵⁵, valendo-se de narrativas que descreviam cenas do cotidiano de vida das famílias. Por essa razão, o gênero passou a ser um reflexo de sistemas culturais, de práticas de condutas e relações sociais. Neste caso, o termo dominação, segundo Erika Apfelbaum (2009), estabelece toda relação social na qual “um se apresenta como representante da totalidade e o único depositário de valores e normas sociais impostas como universais porque os do outro são explicitamente designados como particulares”¹⁵⁶.

¹⁵² SANT’ANA, 1973, p. 42.

¹⁵³ *Idem*, p. 42.

¹⁵⁴ TELLES, 2004, p. 401.

¹⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 402.

¹⁵⁶ APFELBAUM, 2009, p. 76.

À luz desse cenário, as narrativas literárias eram carregadas de perspectivas sobre a realidade de uma classe social dominante (homem, branco, alfabetizado e de classe média), fato que foi alterando-se, como lembra Affonso Sant’ana, com, por exemplo, as obras de escritores brasileiros de 1930. Partindo desse pressuposto, sua análise classifica as obras literárias nacionais daquele decênio como pertencentes a uma linhagem “contra-ideológica”, pois, segundo o autor, “nem sempre a visão do narrador coincide com a ótica do poder instituído, nem sempre ele narra aquilo que os legisladores recomendam [...]”¹⁵⁷.

A noção de contra-ideologia na literatura também pode ser vista como uma motivação de mudança do romance brasileiro a respeito de sua dependência cultural. Roberto Schwarz (1992) assim diz:

[...] no Brasil as ideias estavam fora de centro, em relação ao seu uso europeu. E apresentamos uma explicação histórica para esse deslocamento, que envolvia as relações de produção e parasitismo no país, a nossa dependência econômica e seu par, a hegemonia intelectual da Europa [...]. Em suma, para analisar uma originalidade nacional, [...] fomos levados a refletir sobre o processo da colonização em seu conjunto, que é internacional. [...] Portanto, é o ponto de partida também do romance [...] (SCHWARZ, 1992, p. 24).

Nesse sentido, Schwarz considera que para desenvolver uma obra, o escritor “registra de algum modo o processo social a que deve a sua existência”, assinalando, por vezes, as influências europeias na ficção nacional e na ideologia brasileira dependente de um modelo estrangeiro, como ocorreu com muitos romances realistas, por exemplo. No entanto, no contexto da década de 20 e de 30, em que o país manifestava alterações nessa dependência sociocultural da Europa, além de revelar as configurações sociais a que o próprio artista estava vinculado, ao serem criadas, as obras literárias deveriam, segundo Schwarz (1992), sobrepor um modelo de expressão artística a outro (o modelo da tradição europeia ao novo modelo nacional) e assim, “[...] é da felicidade desta operação, desta relação com a matéria pré-formada [...] que vão depender profundidade, força, complexidade dos resultados”¹⁵⁸, e que ao contrário de ser algo automático, requer perspicácia, habilidade e integridade do artista.

¹⁵⁷ *Idem, ibidem, loc. cit.*

¹⁵⁸ SCHWARZ, 1992, p. 25.

No âmbito da tentativa de rompimento com a dependência europeia, o Brasil lança obras em que o caráter social é preponderante, como bem refletem Antonio Candido e José Aderaldo Castello (1977) sobre o romance brasileiro. Aproveitando a menção ao romance de 30, esses críticos consideram que esse foi o momento em que houve uma “intelectualização” no cenário artístico do Brasil, justificando a mudança nos rumos da produção literária.

Ao dissertar sobre o Naturalismo na literatura brasileira e a busca de uma identidade nacional, Flora Süssekind (1984) cita, da década de 30, Jorge Amado e Graciliano Ramos como referências para a tentativa de um projeto de elevação da obra ficcional a um patamar que transcende a arte, elevando-a a um lugar extraliterário. Segundo a autora, os textos desses escritores se destacavam da tradição literária nacional porque se negavam enquanto ficção propriamente dita, na medida em que visavam evidenciar o aspecto documental da obra, escancarando a dura realidade do Brasil.

Nesse projeto também se incluem os trabalhos de Rachel de Queiroz em que linguagem e temas abordados se voltam mais para a revelação da realidade difícil do país e dos brasileiros, muitas vezes hostil e desprovida de oportunidades sociais principalmente com relação aos pobres e as mulheres, do que para uma preocupação estética de engajamento a movimentos artístico-literários. Assim, Süssekind (1984) afirma:

Quando um romance tenta ocultar sua própria ficcionalidade em prol de uma maior referencialidade, [...] o leitor [...] pouco observa a linguagem com que foram escritos, contanto que lhe transmitam uma impressão de veracidade. [...] Como se as emoções e a sedução que a leitura porventura lhe possa provocar não adviessem de um texto, de um modo próprio de narrar, de uma ficção internamente trabalhada. [...] Dissolve-se a ficcionalidade própria ao romanesco e obriga-se o leitor a olhar o fato ficcional sempre em analogia a um referente extratextual. [...] Não é o romanesco, o literário, o que importa, mas a possibilidade de tais narrativas retratarem com “verdade” e “honestidade” aspectos da “realidade brasileira” (SÜSSEKIND, 1984, pp. 37-38).

A referência às obras de 1930 se deve em virtude da publicação em 1930 do livro de estreia de Rachel de Queiroz, *O Quinze*. Tal fato foi bem retomado por Candido e Castello porque, segundo eles, os dois primeiros romances da escritora (*O Quinze* lançado em 1930, e *João Miguel* em 1932) se inscrevem nesse perfil literário de uma

narrativa contestadora das ordens sociais vigentes, que traz outros pontos vista sobre a realidade, além daqueles de classes dominantes, muito presentes na tradição literária nacional. Os outros livros de Rachel de Queiroz, publicados posteriormente àquele período, também trazem contestações às ordens sociais, atrelados a outros aspectos intimistas do homem.

O caso de Rachel de Queiroz é lembrado, conforme Antonio Candido (2006), como fato paralelo ao das grandes revoluções sociais e políticas em andamento no Brasil. A escritora projeta uma obra que conseguiu atingir o nível das “obras significativas”, na medida em que, de acordo com o crítico, universaliza aspectos sociais que antes eram trazidos pelo romance brasileiro sob o viés do pitoresco, do exótico e deixa de lado, entre outras coisas, “o sentimentalismo e a retórica” para desenvolver conteúdos voltados para as questões do absurdo, “a magia das situações”, o “monólogo interior”.

Com efeito, Candido (2006) não se refere especificamente ao trabalho de estreia da autora nordestina, mas do romance regionalista produzido no decênio de 30 de modo geral e assegura que aquelas obras foram feitas aqui sob um estilo que já estava sendo deixado de lado pelos outros romancistas da América do Sul e que, exatamente por essa razão, muitos escritores nacionais rejeitaram o título de regionalistas (tal como Rachel de Queiroz), por entenderem que já não fazia mais sentido usá-lo.

A importância dada ao tipo de ficção desenvolvida pelos escritores de 1930 se dá porque, segundo Candido (2006) “[...] é uma florada novelística marcada pelo refinamento técnico, graças ao qual as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade”¹⁵⁹.

Todavia, como é na análise do passado que se volta para entender o presente, como estabeleceu Lúcia Pereira (1994) o romance de Rachel de Queiroz estreou na linhagem regionalista, conforme o perfil traçado para essa fase literária no Brasil por Antonio Candido (2006) e a desenvolveu ao longo de sua trajetória ficcional, seja na busca de desmistificar as mazelas sociais, seja no questionamento das autoridades políticas, do controle estatal da vida em sociedade e do abuso de poder do patriarcalismo, para citar algumas questões.

¹⁵⁹ CANDIDO, 2006, p. 195.

Nesse sentido, Candido (2006) alega que é inegável a contribuição dos romances de 1930 para uma formação sociocultural no país, pois mesmo os autores como Rachel de Queiroz que se declararam avessos a qualquer movimento ou engajamento literário, integraram uma participação que se tornou, ao mesmo tempo, política, social e cultural. “Mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram em sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período”¹⁶⁰

A inserção ideológica mencionada por Candido (2006) também pode ser vista nos livros posteriores a *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, não mais com a ênfase dada a problemática do sertão (ainda que o meio rural permaneça nas narrativas) feita em seu texto de estreia, mas também com conteúdos que exploram a ideia de um inconformismo pelo subdesenvolvimento do país, sobretudo na desorganização social, na má distribuição de renda, na divisão de classes e de papéis sociais contundente, entre outros fatores. Então, por pressuposto, pode-se pensar que *O Quinze* abre caminhos que posteriormente seriam trilhados por *Dôra*, *Doralina* e *Memorial de Maria Moura*, para que houvesse “[...] uma maior consciência a respeito das contradições da própria sociedade [...]”¹⁶¹.

A análise de Fábio Lucas (1976) sobre o romance relembra ainda que as obras literárias são modalidades de comunicação e que, por isso, ao criticar o seu discurso é preciso considerar a existência de um diálogo com a “herança” da tradição literária e com a “prospecção”, com a capacidade da obra de inovar em meio às demais publicações artísticas. Assim, conforme Lucas (1976), a originalidade do romance reside em sua ruptura com os códigos culturais vigentes.

Nesse âmbito, o crítico também enfatiza a importância do Movimento Modernista no Brasil como propulsor de novas experiências literárias e engajador desse ideal de desconstrução da herança literária. O evento de 1922, segundo Fábio Lucas, refletiu uma das melhores representações da imagem nacional, uma vez que procurou exprimir nuances sociais, políticas e econômicas do país, através da luta de classes, das desigualdades sociais, dos costumes patriarcais, das ideologias de grupos dominantes, etc, exercendo influência até mesmo nas artes atuais.

¹⁶⁰ CANDIDO, 2006, p. 220.

¹⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 235.

Ao abordar o caráter social da literatura, a perspectiva de Lucas estabelece que “o ficcionista social [...] será aquele capaz de representar nos seus tipos e heróis a perdida unidade do homem, isto é, fixar aquele ser a quem roubaram horizontes, mas que aspira a ser íntegro numa sociedade que o mutila”¹⁶². E assim, à medida que o romance revela os mecanismos sociais que oprimem os sujeitos,

[...] a personagem pode tanto estar encontrando a gênese de sua mutilação e denunciando-a, quanto se agregando a todos em igual situação para a superação do sistema que os coisifica e esmaga. Trata-se de instaurar uma consciência crítica (LUCAS, 1976, p. 51).

É necessário, de acordo com essa visão, que o romancista tenha “uma concepção de mundo na sua contrariedade” e que a obra apresente um protagonista cujo destino se desenvolva entre contradições e “se cruzem os contrários”. Como o romance brasileiro foi, por muito tempo, privilégio de uma minoria dominante, “o romance de costumes não punha a mão na chaga. [...] Quase sempre, o fenômeno era analisado sob um prisma de comiseração e piedade”¹⁶³.

Considerando o papel importante do romance como símbolo cultural, ideológico, entre outras coisas, Antonio Candido (2000) argumenta que a arte é social em dois sentidos: “[...] depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais”¹⁶⁴. Além disso, conforme Candido, o fator social deve ser invocado para justificar a estrutura da obra, num plano que envolva um projeto estético a um projeto ideológico, também refletido por João Luiz Lafetá (2000).

Daí a relevância, segundo muitos críticos, do movimento artístico em 1922 para a cultura nacional: a Semana de Arte Moderna, consagradora do Modernismo no Brasil, associada ao período de desenvolvimento do sistema capitalista no país, abriu caminhos para se pensar novas criações literárias, como a experiência do romance de 30 e a ficção que viria a seguir, por exemplo, e ainda, “[...] propiciou o surgimento das primeiras manifestações sociais na classe média, letrada e pensante [...]. Ela parte para a

¹⁶² LUCAS, 1976, p. 51.

¹⁶³ *Idem, ibidem*, pp. 52-53.

¹⁶⁴ CANDIDO, 2000, p. 19.

elaboração do “herói problemático”, o primeiro ser a dar resposta às causas concretas de sua mutilação.”¹⁶⁵.

Partindo desse âmbito, Olívio Montenegro (1953) reconhece a importância do rompimento com o passado literário, e confere a determinados romances o poder de serem estimados justamente por trazerem uma releitura da vida sob outras óticas, “[...] pelas novidades que êle nos descobre”¹⁶⁶. O crítico considera que há uma função pragmática para a obra literária e daí a sua relevância para a cultura, pois além do fato de o romance tornar o leitor consciente das coisas (de ideologias, da problemática do homem no mundo), ele também

[...] nos aumenta em sensações de vida. Não nos define a natureza das coisas mas nos põe em uma relação imediata e íntima com a sua essência obscura. [...] Daí entender-se que a arte deve ser desinteressada: não visa [...] a explicação detalhada e útil das coisas, mas a sua compreensão íntima, vital, e que, excita antes a imaginação do que o raciocínio (MONTENEGRO, 1953, p.23).

Através dessa ideia, Montenegro afirma que o romance é o gênero mais procurado pelos leitores, tendo em vista a sua estrutura em que ao invés de justificar algum fato social ou atitude dos indivíduos, fornece apenas sugestões de percepções do real, de como a vida poderia ser lida, por exemplo, sem as influências de preconceitos e formações ideológicas tradicionais. Assim, o gênero permite já de antemão, que haja uma interação maior entre a obra e o público, considerando essa independência de reflexão sobre o mundo, o que, conforme o crítico, instiga a leitura devido, entre outras coisas, a

[...] sua liberdade de rever-se nos personagens [...]; disciplina a imaginação para uma experiência de vida que é impossível no campo da realidade quotidiana, [...] e onde tradições, preconceitos, hábitos de toda espécie confundem a cada passo a visão que é mais expressiva do homem, ou seja, a da sua realidade psicológica. Só pela arte o homem vem a libertar-se das injunções antagônicas do seu meio e do seu tempo, e que o limitam na compreensão real de si mesmo (MONTENEGRO, 1953, p. 24).

¹⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 53.

¹⁶⁶ MONTENEGRO, 1953, p. 23, *sic*.

Vendo o romance como uma ferramenta que se vale da imaginação, possibilitando ao leitor uma “consciência particular das coisas” é que Olívio Montenegro concebe o gênero.

Retornando ao fato de que certas obras literárias ousaram ainda mais nessas funções artísticas mencionadas por Montenegro, de acordo com ele, elas são justamente aquelas que não se lançaram à vida pública com propósitos morais e sociais já definidos, uma vez que a função social da arte deve ser algo involuntário.

À luz dessas informações, a escritora Rachel de Queiroz comentou, em entrevista, sobre seu primeiro romance *O Quinze*, muito considerado pela crítica como uma obra social. Assim ela diz: “Nunca tentei fazer literatura engajada. [...] Quando escrevi o livro, não tinha ideia nenhuma de fazer algum tratado de Sociologia, nem dar o primeiro pontapé na literatura nordestina, nada dessas ambições”¹⁶⁷. No entanto, como os problemas da seca eram (e ainda o são) tão comuns no cenário nordestino, a autora conviveu, desde a infância, com relatos orais e histórias sobre o drama de famílias e moradores do sertão. Assim,

Eu não poderia desejar fazer uma literatura que não levasse em conta este lado sombrio da vida. Também não queria cometer aqueles exageros do realismo típico do final do século XIX. O que me tocava no fundo era o drama humano vivido por aquelas pessoas sem perspectivas (NERY, 2002, p. 68).

Longe de exageros sobre o sofrimento dos retirantes nordestinos, Rachel de Queiroz afirmou que “[...] queria um realismo mais subjetivo que procurasse captar o lado humano dos que viviam aquele drama. A minha tendência literária sempre foi fugir dos exageros, dos adjetivos”¹⁶⁸.

Arelado a essa característica, os autores Candido e Castello (1977) lembram que a escrita dos sete romances da autora se deu concomitantemente à sua colaboração para jornais, como cronista, à militância política e ao trabalho de tradutora, demonstrando o quanto a autora se envolveu com a problemática humana e como utilizou a arte para se expressar diante da vida.

Por outro lado, a carreira literária de Rachel de Queiroz também dá margem para se pensar a experiência feminina na ficção. De acordo com Olívio Montenegro (1953), a

¹⁶⁷ NERY, 2002, p. 66.

¹⁶⁸ *Idem*, p. 69.

produção romanesca das brasileiras (quando aparecia) geralmente se colocava demasiadamente sentimentalista, “e quando aparece com uns estremecimentos maiores de emoção, no fundo é histerismo”¹⁶⁹.

Devido a razões históricas e culturais (já mencionadas nesta pesquisa), como o aparecimento de autoras se deu em menor escala do que o de escritores e pensando que a crítica de Montenegro se refere a obras de mulheres do século XX (tendo em vista que no ensaio em que consta este comentário, Montenegro cita *O Quinze*, o romance de 1930 de Rachel de Queiroz), é preciso considerar ainda que “[...] a experiência da mulher como leitora e escritora é diferente da masculina [...]”¹⁷⁰, como bem informa Lúcia Zolin (2009).

Outra questão importante é a abordada por Lúcia Castello Branco (1991), quando alega que as mulheres não escreveram textos épicos como muitos homens o fizeram, por motivos históricos. “[...] Não é difícil afirmar que as mulheres [...] não iam às guerras, que sua preferência pelo gênero memorialístico ou autobiográfico se deve a seu profundo conhecimento dos universos do lar e do eu, próprios à criação de uma escrita intimista etc, etc”¹⁷¹.

Desse modo, a comparação entre textos de autoras e autores é muito comum embora, como consta na percepção de Castello-Branco (1991), “o texto literário ultrapassa seu criador”.

O comentário de Olívio Montenegro (1953), por sua vez, comunga com uma crítica que qualifica um texto de acordo com os valores masculinos, já que são esses os que predominam na sociedade. Por essa razão, Rosiska Oliveira (1999) lembra a percepção da escritora Virgínia Woolf sobre a literatura feminina quando a inglesa formulou: “[...] Sejam francos, futebol e esporte são coisas importantes; culta da moda, comprar roupas são ‘futilidades’. E é inevitável que esses valores sejam transportados da vida para a ficção”¹⁷².

Quando Montenegro (1953) menciona que alguns livros de escritoras eram carregados de emoções e sentimentalismos, Rosiska Darcy de Oliveira (1999) destaca que na análise de Woolf, o livro que fala de guerra se torna importante socialmente. Já

¹⁶⁹ MONTENEGRO, 1953, p. 273.

¹⁷⁰ ZOLIN, 2009, p. 217.

¹⁷¹ CASTELLO-BRANCO, 1991, p. 14.

¹⁷² WOOLF, 1951, *apud* OLIVEIRA, 1999, p.44.

uma obra que aborde os “sentimentos de uma mulher” nas instâncias domésticas é julgada como insignificante. “Uma cena em um campo de batalha é mais importante que uma cena em uma loja. Por outro lado, [...] a diferença de valores existe”¹⁷³ e é sobre esses valores que muitos críticos se debruçam ao avaliar uma produção artística feminina.

Além disso, se porventura, na visão de Montenegro, tenha havido autoras nacionais que produziram textos históricos, há que se pensar no horizonte de expectativa que o contexto social de suas publicações esteve inserido. Lúcia Zolin (2009) acrescenta que a presença da mulher no meio literário destacou o “estereótipo feminino negativo, largamente difundido na literatura e no cinema [...]”¹⁷⁴, colocando também em evidência que o grande obstáculo para o desenvolvimento artístico das mulheres residia exatamente em ideias tradicionais (como a crítica de Olívio Montenegro) que sacralizavam a concepção de que é o homem quem ocupa o cargo de comando do saber literário, cultural, e que, por isso, as publicações das mulheres seriam secundárias. Era nesse horizonte social em que elas se encontravam.

Todavia, muito embora a reflexão de Montenegro sinalize a mentalidade patriarcal do Brasil no início do século XX, o autor também reconhece valor na produção de Rachel de Queiroz porque, segundo ele, “[...] nenhum tema mais delicado para defender do que o da mulher com a mesma liberdade do homem, com os mesmos e profusos direitos de amor que se arroga o homem [...]”¹⁷⁵, como bem fez a escritora e que pode ser visto na postura de suas protagonistas.

Contrariando a noção de Montenegro de que as escassas produções literárias de algumas mulheres foram muito sentimentais, Lúcia Zolin (2009) afirma que havia várias escritoras de qualidade, desde o século XIX no Brasil, mesmo que a profissão fosse dominada pelos homens. Entretanto, a notoriedade delas esteve ofuscada justamente por terem de assinar seus textos com pseudônimos masculinos.

Mas o que cabe ressaltar, de fato, é que para Zolin (2009), as diversas vozes de mulheres que ousaram se expressar, tanto no século XIX como no XX, como se refere a

¹⁷³ WOOLF, *apud* OLIVEIRA, 1999, p. 45.

¹⁷⁴ ZOLIN, 2009, p. 217.

¹⁷⁵ MONTENEGRO, 1953, pp. 275-276.

crítica de Montenegro, “[...] publicaram textos de alto valor literário [...], embora a crítica não os tenha reconhecido na época”¹⁷⁶.

Para Heloisa Buarque de Hollanda (2014) é preciso considerar o fato de que os discursos das mulheres provem de um lugar marginalizado, excluído da participação sociocultural e dos poderes econômicos e políticos da sociedade. Por essa razão, “[...] no momento em que desenvolvem suas “sensibilidades experimentais” e definem espaços alternativos ou possíveis de expressão, tendem a produzir um *contradiscurso*, cujo potencial subversivo não é desprezível e merece ser explorado”¹⁷⁷. Além disso, Hollanda (1994) acrescenta que o texto feminino deve ser analisado sob as condições específicas dos contextos sociais e históricos em que foi engendrado, pois ele é uma forma de construção social.

Ainda que se tratando de comentários sobre obras de nacionalidades diferentes, tanto Virgínia Woolf (2014) quanto Olívio Montenegro (1953) sinalizam para o fato de que quando as mulheres escrevem, muitas delas não são bem recebidas pela crítica devido ao fato de estarem presas a nuances de seu gênero e não à literatura propriamente. Assim diz Woolf: “Ela escreve com ira quando deveria escrever com tranquilidade. Ela escreve com levandade quando deveria escrever com sabedoria. Ela escreve sobre si mesma quando deveria escrever sobre seus personagens”¹⁷⁸.

Por essa razão, quando se lançaram na produção romanesca o fizeram sem nenhuma tradição literária feminina que as amparasse, as inspirasse. “Porque nós, mulheres, pensamos através de nossa mãe. É inútil recorrermos aos grandes escritores como ajuda [...]”¹⁷⁹.

Lúcia Osana Zolin (2009) lembra ainda que “no Brasil, [...] a literatura de autoria feminina, de até bem pouco tempo atrás, não existia efetivamente [...]. Nos deixam a impressão de que o mundo da literatura era povoado somente por homens”¹⁸⁰. Em seguida, Zolin afirma que as “isoladas aparições” de escritoras, como Rachel de Queiroz nos anos de 1930 e Cecília Meireles “[...] ao serem reconhecidas nacionalmente, abrem as portas das editoras a outras escritoras [...]”¹⁸¹.

¹⁷⁶ ZOLIN, 2009, p. 221.

¹⁷⁷ HOLLANDA, 1994, p. 14.

¹⁷⁸ WOOLF, 2014, p. 101.

¹⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 110.

¹⁸⁰ ZOLIN, 2009, p. 328.

¹⁸¹ *Idem, ibidem*, p. 329.

Com base nessa reflexão, mesmo tendo as mulheres adentrado ao universo literário posteriormente à participação masculina, Virgínia Woolf (2014) postula que seja qual for o gênero do autor do romance, há um fator importante e essencial em sua visão, para que uma obra se perpetue ao longo dos tempos, sendo sempre renovada com novas leituras: é a integridade artística.

A integridade significa, no caso do romancista, a convicção com que ele convence o outro de que aquilo é verdade. Sim, pensaria alguém, eu nunca acharia que pode ser assim; nunca conheci nenhuma pessoa que se comportasse dessa forma. Mas você me convenceu de que é assim, então isso é real (WOOLF, 2014, pp. 104-105).

A integridade é, pois, para Woolf, aquilo que define uma obra como boa, como grandiosa, e que independe, portanto, do fato de seu autor ser mulher ou homem. A crítica concluiu argumentando que o valor de um texto literário está na sua capacidade de “ganhar vida”, fazendo com que o leitor se surpreenda e pense: “[...] mas isto é o que eu sempre senti, soube e desejei! E a pessoa ferve de excitação, e, fechando o livro até com certa reverência, como se fosse algo muito precioso, um porto seguro [...]”¹⁸².

Em relação a experiência feminina na literatura, com o desenvolvimento da trajetória literária, as mulheres também foram conquistando espaço na produção ficcional. Em *Um teto todo seu*, Virgínia Woolf (2014) menciona que na Inglaterra, foi somente no final do século XVIII que as mulheres começaram a se envolver, de fato, com a escrita, fazendo ensaios críticos sobre obras, traduções de clássicos e ganhando dinheiro com essas atividades; remuneração que, inclusive, lhes dava garantias de que esse trabalho não fosse considerado fútil.

Foi a partir dessa época que um grande número de mulheres começou a escrever e publicar, tanto na Europa quanto nas Américas.

Tiveram primeiro de aceder à palavra escrita, difícil numa época em que se valorizava a erudição, mas lhes era negada educação superior, [...] a não ser a das prendas domésticas; tiveram de ler o que sobre elas se escreveu, tanto nos romances quanto nos livros de moral, etiqueta ou catecismo. [...] De um modo ou de outro, tiveram de rever o que se dizia e rever a própria socialização. Tudo isso tornava difícil a formulação do eu,

¹⁸² WOOLF, 2014, p. 105.

necessária e anterior à expressão ficcional (TELLES, 2004, p. 403).

No Brasil, tem-se o caso de Rachel de Queiroz e de tantas outras escritoras, como Cecília Meireles, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, por exemplo.

Com efeito, a autora se apresenta num período em que, segundo Leonardo Monteiro (1980) havia acontecido três eventos sociais importantes no país: a criação do Partido Comunista no Brasil, o desenvolvimento do movimento tenentista e a Semana de Arte Moderna, em São Paulo, dando início do Modernismo brasileiro. E que esses fatores, de modo direto ou indireto, influenciaram nos rumos da arte no país: os artistas, naquele contexto, buscavam, antes de tudo, criar uma obra através de “um caminho próprio”, que se identificasse com a sociedade brasileira.

Nesse âmbito, na experiência literária de Rachel de Queiroz é notório a recorrência de uma estrutura narrativa de preocupação social em seus livros. Desde sua estreia com *O Quinze*, o viés de relação entre o indivíduo e o mundo prossegue nas obras seguintes, como em *João Miguel*, *Caminho de Pedras*, *As três Marias*, ainda que nesses dois últimos romances não haja mais uma relação tão direta com o contexto Nordestino, como é perceptível nas primeiras publicações da escritora.

Posteriormente, com as obras *Dôra*, *Doralina* e *Memorial de Maria Moura*, a ênfase das narrativas recai sobre as protagonistas e seus respectivos destinos, bem como os “[...] problemas de emancipação feminina, no plano amoroso e social¹⁸³”, fato que também pode ser visto em *O Quinze* e *As três Marias*, mas que agora aparece com mais ênfase e complexidade no enredo.

Em Rachel de Queiroz os conflitos sociais também são em certos momentos desenvolvidos no âmbito familiar. É interessante notar que, enquanto que para alguns escritores como Machado Assis a representação da esfera doméstica é feita como um meio de reparação, “[...] em que as disparidades sociais e naturais devem achar consolo e sublimação. Agente civilizador, ou refúgio dos civilizados, é ela o critério da moralidade e da racionalidade das ações humanas, e seus desencontros [...]”¹⁸⁴, em Rachel de Queiroz as protagonistas não encontram refúgio na família e precisam buscar

¹⁸³ CANDIDO; CASTELLO, 1977, p. 236.

¹⁸⁴ SHUWARZ, 1992, p. 67.

outras formas de vida (fugindo de suas casas, procurando emprego na cidade ou se relacionando afetivamente com alguém) para obterem um sentido existencial.

Além disso, aproveitando a análise de Roberto Schawrz (1992) sobre a obra *Helena*, de Machado de Assis, em relação aos três livros de Rachel de Queiroz estudados nesta pesquisa, também se pode encontrar uma sugestão de contradição entre os bons costumes pregados pelas instituições religiosas e familiares aos indivíduos, reforçados, sobretudo, pelos discursos de famílias nobres e abastadas, e as irregularidades das ações dos sujeitos, como os interesses materiais, as traições, a subjugação feminina às leis patriarcais, o coronelismo, entre outros fatores.

Assim, a noção de vida familiar decente tão propagada pela tradição cristã e cultural se desenvolve paralelamente às situações de conflitos por herança, de traições entre mãe e filha, além das traições amorosas entre casais. Essas características talvez já sinalizariam o surgimento de princípios de um romance moderno.

Para Ligia Chiappini (2002), os romances de Rachel de Queiroz apresentam imagens do Brasil sob o ponto de vista de sujeitos que estão, de um modo ou de outro, à margem da sociedade, como os pobres, as mulheres e os negros. Seus enredos desenvolvem uma busca de vida livre de normas sociais, daí a subversão dos personagens que, ao almejarem uma existência liberta, confrontam-se com códigos socioculturais da ideologia dominante. “A utopia de Rachel seria uma sociedade em que o homem pudesse se encontrar com sua essência – a natureza humana – e construir uma sociedade sem máscaras”¹⁸⁵. E a busca por essa essência do ser é apresentada através do drama da mulher.

De *O Quinze* até *Memorial de Maria Moura* há uma mudança no estilo narrativo: o enredo que no romance de estreia se apresentava linear, com um desenvolvimento sequencial claro, apresenta-se irregular nos dois últimos livros (*Dôra*, *Doralina* e *Memorial de Maria Moura*), com retomadas de acontecimentos no passado (recurso do flashback), entremeiadas de fatos no presente. Tal estrutura confere uma qualidade circular ao texto.

Além disso, o primeiro romance de Rachel de Queiroz apresenta uma extensão relativamente curta (*O Quinze* possui 112 páginas), ao passo que ao longo de suas publicações, os livros vão apresentando-se com narrativas cada vez mais extensas, com

¹⁸⁵ CHIAPPINI, 2002, p. 165.

a presença de mais personagens e também com mais desenvolvimento no plano temporal.

Os assuntos trazidos pelos seus romances mostram contextos sociais urbanos atrelados à vida no campo. Mesmo quando as personagens buscam a cidade para trabalhar ou tentarem a sorte, é sempre o campo o lugar de retorno. E então, tem-se uma amostragem de seus conflitos pessoais nesses dois cenários.

Afora as configurações de preocupação social, a ênfase nos pensamentos e emoções dos sujeitos, a relação com o tempo e o espaço (urbano e rural), o romance de Rachel de Queiroz possibilita a reflexão sobre o lugar da mulher na sociedade.

Em seus livros, não há apenas um enfoque nas questões relacionadas ao gênero feminino; além da problemática central do enredo envolver a mulher, que seria uma “ideia matriz”, nos dizeres de Olívio Montenegro (1953), toda a obra se desenvolve paralela a outras situações, envolvendo questões sociais além da ocupação feminina no mundo.

A partir desse percurso, suas narrativas deixam de constituir-se em teses complexas em defesa de determinado tema para, ao contrário, apenas sugerir certas perspectivas socioculturais (principalmente no que diz respeito a vida feminina) por meio do testemunho existencial de suas protagonistas, deixando o leitor “[...] livre para pensar por si, para julgar, para sentir, para comparar”¹⁸⁶.

Em Rachel de Queiroz se torna mais relevante a problematização do enredo do que a forma do texto em si. Alguns discursos de seus personagens, assim como certas passagens da narrativa fogem da norma culta da língua para dar lugar a marcas e expressões orais do dia-a-dia de caboclos, empregados e senhores fazendeiros.

Essa característica, na opinião de muitos críticos, faz do texto uma imagem clara e direta da realidade, pois na ausência de frases muito elaboradas, tudo se converte “[...] a um plano tão natural como o da vida. E êste autor é uma mulher!”¹⁸⁷.

A noção de naturalidade da escrita de Rachel de Queiroz é compartilhada por muitos analíticos e pensada como um estilo próprio da escritora, e de sua experiência com a literatura oral do Nordeste. Tal aspecto, também percebido como uma simplicidade em suas obras é justificado pela leitura de Arriguci Jr. (2010) como um recurso decorrente “[...] das contradições entre a simplificação do estilo e as exigências

¹⁸⁶ *Idem, ibidem*, p. 274.

¹⁸⁷ *Idem, ibidem*, p. 275, *sic*.

do desenvolvimento temático, pela mistura de elementos tradicionais e modernos que correspondem a temporalidades também diversas e contraditórias [...]”¹⁸⁸, que são vistas na relação entre a interioridade, aos anseios íntimos de suas personagens e o cenário de onde elas vivem.

Lígia Chiappini (2002), por sua vez, vê em Rachel de Queiroz uma seguidora de Machado de Assis, não somente pelo estilo de escrita parecido, segundo Chiappini, mas também no uso da ironia e no caráter cético da romancista e de suas personagens. Conforme Chiappini, Rachel de Queiroz “[...] não quer lacrimejar piegas ao falar dos nordestinos e nordestinas. Aliás, Rachel [...] declara sua volta periódica a Machado de Assis”¹⁸⁹.

Já Davi Arriguci Jr. (2010) vê o romance de Rachel de Queiroz, a partir de sua estreia ficcional, não como uma seguidora de escolas ou movimentos literários, mas como um desdobramento das perspectivas artísticas desbravadas por iniciativas como a do Modernismo da década de 20. A partir disso, sua obra, conforme Arriguci, ganhou percursos próprios, revelando claramente as suas influências nordestinas, tanto literárias quanto socioculturais.

Um dos pontos considerados importante na produção de Rachel de Queiroz, segundo o crítico e que na sua visão é o que representa a novidade na literatura brasileira dos anos 30 é a introdução do ponto de vista feminino na narrativa, fato que o autor estabelece como uma “[...] experiência histórica de uma situação nova, com a força e a autenticidade das coisas vividas, sedimentada na forma literária do romance. É pela forma artística que se percebe a novidade da experiência [...]”¹⁹⁰.

Assim, Rachel de Queiroz se lança como romancista com a história da mulher solitária que se decide pela vida independente e “[...] pelo destino diferente do das moças do lugar”¹⁹¹, prosseguindo com a criação de outras mulheres que, tais como ela, não viam condições de se realizarem existencialmente com o repertório de possibilidades de vida que seus contextos lhes ofereciam (como o celibato e o casamento).

¹⁸⁸ ARRIGUCI, 2010, p. 96.

¹⁸⁹ CHIAPPINI, 2002, p. 173.

¹⁹⁰ ARRIGUCI, 2010, p. 89.

¹⁹¹ *Idem, ibidem*, p. 91.

A análise de Arriguci (2010) acrescenta que a voz da autora de *O Quinze, Dôra, Doralina, Memorial de Maria Moura* e outras obras se mistura à subjetividade das personagens, num movimento que transforma a leitura numa “atmosfera aconchegante”, colocando o leitor próximo das emoções, dos estados de ânimo e de espírito das protagonistas das narrativas.

Cada um de seus livros compartilha uma perspectiva de mundo. E em cada romance, tudo o que está escrito é “[...] dito com despreensão, em surdina, na voz de uma mulher, [e] está tão vivo e nos toca tanto”¹⁹². Tal como mencionado por Fábio Lucas sobre a ficção social, ainda que as narrativas de Rachel de Queiroz revelem situações de opressão e desgaste dos sonhos humanos, cada uma de suas heroínas, em suas problemáticas existenciais, manifestam-se contra a vigência de uma determinada ordem, não desistindo de sua integridade moral, mesmo em meio a uma sociedade mutiladora.

3.1 Heroínas Notórias

[...] Sabendo agora o que não queremos mais ser, tropeçamos no futuro e tateamos uma parede inexistente em busca de um apoio para o que queremos nos tornar.

Féminiser le monde, 1975

Ao analisar a personagem no romance, Antonio Candido (1976) sintetiza que pensar o enredo de uma obra é pensar, simultaneamente, nos personagens daquela obra, tamanha é a força de suas presenças na memória do leitor. Todavia, como a personagem pertence ao nível da ficção, Candido afirma: “[...] o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem [...]”¹⁹³.

¹⁹² ARRIGUCI, 2010, p. 99.

¹⁹³ CANDIDO, 1976, p. 55.

Essa relação entre imaginação e realidade é utilizada pelo escritor a fim de dar vida e voz às suas criaturas, que só podem ser compreendidas, de acordo com Candido, se vistas a partir de todo o contexto existencial que as narrativa insere.

As personagens são concebidas através de uma visão fragmentária, “[...] racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que, na vida, o conhecimento do outro”¹⁹⁴. Desse modo, o romancista demarca, segundo Candido, “a curva de sua existência e a natureza do seu modo-de-ser”, justamente porque seleciona certas atitudes, determinados comportamentos e modos de agir, de pensar, a fim de construir um todo coeso da imagem da criatura que deseja dar vida, “[...] sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza”¹⁹⁵.

Nesse sentido, Antonio Candido destaca que a concepção de se ter grandes personagens se dá exatamente devido a sensação, durante a leitura, de que esses seres são complexos e até mesmo contraditórios, por vezes. Essa impressão, por sua vez, decorre, conforme o crítico, da genialidade do autor, de sua montagem de recursos de caracterização, da seleção de características que ele estabelece para cada personagem a fim de confirmar, de evidenciar a imagem que ele quer que o ser tenha na narrativa. Por essa razão, Candido considera que o sujeito ficcional é mais lógico do que o homem real, porque foi moldado dentro de uma previsão do autor, mas não menos simples do que os humanos.

Antonio Candido (1976) explica que no romance pode ocorrer a existência de dois tipos de personagens: personagens de natureza e personagens esféricas; enquanto nas primeiras há uma apresentação a partir de “seu modo íntimo de ser”, que pode variar de acordo com as mudanças circunstanciais do enredo, revelando inclusive que a obra apresenta o homem por meio de sua existência propriamente e não pelas relações que ele estabelece com o meio, no segundo tipo, as personagens não se mostram definidamente fixas, claras de serem identificadas, pois são, segundo Candido, “[...] organizadas com maior complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender. [...] Ela traz em si a imprevisibilidade da vida [...]”¹⁹⁶. Na medida em que é através da obra que se pode depreender um conhecimento mais profundo dos seres e de suas relações sociais, Candido sinaliza:

¹⁹⁴ CANDIDO, 1976, p. 58.

¹⁹⁵ *Idem, ibidem, loc. cit.*

¹⁹⁶ *Idem ibidem*, p. 63.

[...] a personagem deve dar a impressão de que vive, de que é como um ser vivo. Para tanto, deve *lembrar* um ser vivo, isto é, manter certas relações com a realidade do mundo, participando de um universo de ação e de sensibilidade que se possa equiparar ao que conhecemos na vida (CANDIDO, 1976, p. 65).

Dessa forma, a complexidade e a contradição que os personagens apresentam, às vezes, baseiam-se na problemática humana na vida real, tendo em vista que, de acordo com a visão de Antonio Candido (1976), o autor se apoia num modelo da realidade para criar seu ser fictício, acrescentando nessa criação, suas impressões e concepções psicológicas. Ele poderia, por exemplo, tomar um sujeito real como molde para a criação de um personagem; mas ao dar vida à sua invenção, ela passa a ter existência própria no decorrer da narrativa, fato que, segundo o crítico, justifica o argumento de que “o romance transfigura a vida”.

Dentre o arcabouço ficcional de Rachel de Queiroz é possível encontrar personagens das formas mais diversas; de caboclos do sertão à matriarcas fazendeiras, a romancista explorou inúmeras possibilidades humanas, sempre levando em consideração o que esses sujeitos-personagens pensam a respeito da vida e das coisas. Entretanto, interessa para este trabalho as heroínas, sobretudo aquelas que personificam um modelo contra-ideológico de mulher.

Através desse pressuposto, as protagonistas *Conceição*, *Dôra* e *Maria Moura* (das obras *O Quinze*, *Dôra*, *Doralina* e *Memorial de Maria Moura*, respectivamente), representantes desse ideal de heroínas notórias, servirão de exemplos para se compreender a visão da escritora sobre a mulher, através da ficção.

As leituras de Heloísa Buarque de Hollanda (1997) sobre a obra racheliana afirmam que a autora incorpora o grande símbolo da literatura feminina no país, ao lado de outras importantes escritoras brasileiras. Além da revelação de pontos de vista socioculturais de mulheres matriarcas, dominantes de terras e da família, Rachel de Queiroz também mostra os pensamentos de funcionárias públicas, de jovens sonhadoras, de amantes e de guerreiras. Em todas essas imagens, conforme Hollanda, haveria uma ideia de exposição de um modelo de Brasil através das ações, do comportamento e das ideias dessas mulheres. Essa visão considera que o país é apresentado nas relações de poder exercido por elas, em diversas circunstâncias.

As matriarcas que tomam as decisões sobre sua família, por exemplo, assim como as solteiras que abrem mão da realização amorosa em detrimento do magistério e do apoio às causas sociais e as figuras guerreiras que chefiavam bandos de sertanejos e se relacionam com homens sem oficializar uma união conjugal, ilustram bem uma imagem nacional pela ótica do poderio feminino.

Nesse sentido, a notoriedade das protagonistas de Rachel de Queiroz se dá por várias razões, fazendo delas, conforme a visão sobre os personagens de Antonio Candido (1976), seres esféricos na medida em que surpreendem constantemente o leitor, tanto por suas atitudes ousadas quanto por quebrarem regras sociais, além de serem complexas e difíceis de serem identificadas com um único perfil característico.

Pensando na ousadia das mulheres notáveis criadas por Rachel de Queiroz e comparando-as com as circunstâncias socioculturais da atualidade, segundo Mary Del Priore (2013), nos dias atuais, “A Amélia – que se encarregava de lavar e passar para o marido – foi substituída pelo micro-ondas. A pílula e a emancipação da mulher alteraram em definitivo as relações dentro da família¹⁹⁷. Muito embora os eletrodomésticos tenham facilitado a execução das tarefas domésticas, ainda assim, é preciso que alguém manipule esses aparelhos para que a louça seja lavada e a roupa passada, por exemplo. Mesmo sendo um fato a contribuição que tais tecnologias trazem para o dia-a-dia das famílias, muitos lares ainda relegam essas tarefas às mulheres. Além disso, o uso de métodos contraceptivos para evitar a gravidez também melhorou a vida feminina, permitindo que elas decidam sobre quando ou se querem ser mães. Mas de qualquer modo, nem a parafernália eletrônica nem o anticoncepcional alteraram definitivamente a divisão de papéis entre homens e mulheres dentro de casa, já que mesmo tendo carteira assinada no mundo público, elas ainda trabalham muito quando retornam do emprego.

Pertencendo a contextos sociais diferentes, entretanto, as mulheres dos romances de Rachel de Queiroz preconizam algumas mudanças comportamentais apontadas por Priore, em que a ação feminina é capaz de modificar formas tradicionais de vida em família, ainda que dentro de um contexto patriarcal. Por exemplo, o caso das matriarcas do sertão nordestino que, ao se verem viúvas, assumiam as responsabilidades da casa, os compromissos financeiros, a administração dos bens deixados pelo marido, o

¹⁹⁷ PRIORE, 2013, p. 9.

comando dos empregados, etc. E tudo isso, segundo Priore (2013), trata-se de uma estratégia de sobrevivência da mulher na sociedade.

É interessante notar que em cada uma dessas manifestações (incorporadas por *Conceição, Dôra e Moura*) as personagens se afirmam enquanto sujeitos e comprovam que são capazes de sobreviver no meio mesmo não estando casadas ou atreladas à instituição familiar, o que é surpreendente, pois de acordo com Mary Del Priore (2013), desde o período colonial, a função social feminina era bem definida, contando com um destino já demarcado desde o seu nascimento e colocada sempre como dependente do homem. Assim, a mulher

Só podia sair de casa para ser batizada, enterrada ou se casar. Sua honra tinha de ser mantida a qualquer custo. O casamento, quando havia bens a se preservar, era organizado para manter a paz entre vizinhos e parentes, estes últimos sendo os escolhidos com mais frequência como maridos. Pobre ou rica, a mulher possuía, porém, um papel: fazer o trabalho de base para todo o edifício familiar – educar os filhos segundo os preceitos cristãos, ensinar-lhes as primeiras letras e atividades, cuidar do sustento e da saúde física e espiritual deles, obedecer e ajudar o marido (PRIORE, 2013, p. 12).

O comentário de Priore (2013) revela que *Conceição, Dôra e Maria Moura* não seguem as regras sociais para as mulheres e mesmo assim conseguem se manter atuantes no meio em que vivem. Nenhuma delas percorre o ideal feminino de “Nossa Senhora”, “modelo de pudor, severidade e castidade” e todas deixam suas casas por motivos diversos, mas em nenhum deles para se casar ou se envolver com a Igreja.

Arelado aos costumes estipulados às mulheres, Priore (2013) acrescenta que o poder do patriarcado foi (e ainda é) o grande fator responsável pelo controle da vida da mulher. Buscando raízes históricas para justificar a ideologia do período de formação da sociedade brasileira, sobretudo da constituição familiar, Priore (2013) afirma que foi a junção entre os costumes trazidos pelos portugueses durante a colonização e o modelo agrário instaurado no Brasil, utilizando mão-de-obra escrava, que

[...] resultou no chamado patriarcalismo brasileiro. Era ele que garantia a união entre parentes, a obediência dos escravos e a influência política de um grupo familiar sobre os demais. Tratava-se de uma grande família reunida em torno de um chefe, pai e senhor forte e temido, que impunha sua lei e ordem nos domínios que lhe pertenciam. Sob essa lei, a mulher tinha de se curvar (PRIORE, 2013, p. 12).

E de certo modo, revertendo as doutrinas patriarcais, as personagens em análise seguem outros caminhos para seus destinos, ao mesmo tempo em que se esbarram frequentemente na ordem vigente, na qual o patriarca é o centro que guia o meio. Inúmeros exemplos podem ser citados nas três obras, como o pertencimento a famílias não-convencionais (*Conceição* se divide entre a vida com a avó e a estadia na cidade; *Dôra* vive com a mãe que é viúva e as empregadas da fazenda; *Moura* vive com um grupo de homens, muitos deles empregados de suas terras) e a ausência de comportamentos tidos como femininos nas três protagonistas, uma vez que elas não exercem as atividades que a cultura a qual pertencem estabelece como obrigação da mulher. Nenhuma das três personagens, por exemplo, dedica-se (voluntária e satisfatoriamente) aos trabalhos artesanais, a montagem do enxoval para a espera do casamento, frequentar ambientes sociais para encontrar um noivo, entre outros procedimentos.

O rompimento com o padrão do patriarcalismo já seria um prognóstico de um futuro diferente da ordem social vigente, de uma existência de definição incerta na vida das personagens, na medida em que o desprendimento com a tradição as obriga a adquirir outras estratégias para sobreviver no contexto público, comandado pela lei dos homens. Contudo, Mary Del Priore (2013) lembra que mesmo no período colonial as famílias fora do padrão pai, mãe e filhos já surgiam através de viúvas, solteironas, filhos órfãos que viviam com os escravos, entre outros tipos.

Em situações como essas, as mulheres se veem sozinhas, sem contar com qualquer ajuda para manter a casa e a família com todas as necessidades que a vida exige. Mesmo assim, a solidão feminina na família de “lares monoparentais”, conforme lembra Priore (2013) não fez das mulheres seres frágeis; ao contrário, as obrigou a tomar posturas firmes, sustentar a casa e se auto-ampararem, fato que também é encontrado nos três livros em análise. Desse modo, Priore sintetiza:

Tais arranjos familiares permitiam às matriarcas elaborar agendas extremamente positivas para os seus: casavam filhos e filhas interferindo na escolha do cônjuge; controlavam o dinheiro com que cada membro colaborava no domicílio; [...] agiam, sós ou em grupo, quando deparavam com interesses contrariados (PRIORE, 2013, p. 17).

E assim o fazem *Conceição*, a normalista que ajuda a avó na manutenção da casa; *Dôra*, ao retornar às suas terras e administrar a fazenda e *Moura*, ao construir sua

própria fazenda com a força e a ajuda de seu bando de empregados, garantindo sua sobrevivência e a de seus agregados.

Nos três casos, as mulheres de Rachel de Queiroz personificam a noção lembrada por Guacira Lopes Louro (1997) de que

As justificativas para as desigualdades precisariam ser buscadas não nas diferenças biológicas [...] mas sim nos arranjos sociais, na história, nas condições de acesso aos recursos na sociedade, nas formas de representação (LOURO, 1997, p. 22).

Pois ao demonstrar que mesmo diante de dificuldades familiares elas conseguem, de algum modo, buscar caminhos que as definam como sujeitos no mundo, diferentes das opções que o meio lhes oferece, as narrativas dos romances em questão refletem a complexidade da condição social feminina justamente por evidenciarem a forma como são feitos os “arranjos sociais”, os padrões e as “regras arbitrárias” que, conforme Louro (1997) “[...] definem seus comportamentos, suas roupas, seus modos de se relacionar ou de se portar...”¹⁹⁸. Em outras palavras, as protagonistas analisadas neste estudo revelam como as regras socioculturais do patriarcado as direcionam nos comportamentos sociais, no dia-a-dia da vida doméstica, nas relações com as outras pessoas, na maneira de se vestir (por vezes ressaltando a delicadeza feminina), entre outros fatores, que são vistos como atributos fundamentais para que a mulher seja valorizada no mundo. Segundo a análise de Louro (1997), essas imposições comportamentais são arbitrárias porque satisfazem a subjugação da mulher em relação ao homem na sociedade.

Tendo em vista o fato de as mulheres terem que lutar desde cedo para sobreviver num meio hostil, segundo Guacira Louro (1997), essa questão se relaciona com a identidade dos sujeitos, na medida em que eles desenvolvem características e atributos pessoais que se transformam, “[...] que não são fixas ou permanentes, que podem, até mesmo, ser contraditórias”¹⁹⁹, porque estão em constante busca de seus lugares na sociedade, visando ultrapassar a simples atuação em papéis definidos pela tradição sociocultural. Desse modo, as protagonistas tentam inverter os papéis sociais.

¹⁹⁸ LOURO, 1997, p. 24.

¹⁹⁹ *Idem, ibidem loc. cit.*

Ao recusar os desmandos que lhe são impostos pelo homem, ela se torna o sujeito e o opressor torna-se a “coisa”. Há que se aprender a ser l’Homme, sobretudo através da conquista de uma profissão. A armadilha do casamento e, conseqüentemente, dos filhos de vê ser evitada; ao invés da família, ela deve assumir seu lugar no mundo em meio aos homens (ZOLIN, 2009, p. 225).

A herança cultural é, desse modo, escancarada nas três narrativas e mostrada nas mais diversas manifestações na sociedade, principalmente nas relações familiares e amorosas entre os indivíduos. Como as protagonistas questionam a tradição patriarcal e tentam, cada uma a seu modo, lutar contra o sistema de dominação que lhes é imposto pelo meio, Pierre Bourdieu (2015) afirma que são nas instâncias familiares, religiosas e educacionais que residem os principais agentes reprodutores e propagadores da “dominação e da visão masculina”.

Bourdieu (2015) estabelece que a família desenvolve o modelo de dominação masculina executado na sociedade, mantendo a perspectiva do patriarca como referência para as relações entre os sujeitos. Como exemplo se tem a divisão de tarefas domésticas atribuídas aos integrantes de casa de acordo com o gênero a que cada um pertence.

A Igreja, segundo Bourdieu (2015), reproduz a noção do poder masculino sobre a família; o homem, nessa visão, é o responsável por manter a ordem e os princípios familiares condizentes com o patriarcado. Assim, às mulheres cabe apenas acatar esses costumes, pois para a instituição religiosa paira o dogma da inferioridade feminina.

A escola, por sua vez, mantém o estilo de vida no ideal do patriarcalismo na medida em que estabelece divisões de papéis, hierarquias em cargos e o modo de relacionamento entre homens e mulheres de acordo com seus gêneros e suas respectivas aptidões intelectuais. Lúcia Zolin (2009) acrescenta a essa questão:

O privilégio maior do homem, portanto, reside no fato de sua “vocação de ser humano” (transcendência) não se chocar com seu “destino de macho”; em contrapartida, a mulher vive dividida entre essa mesma vocação e o seu “destino de mulher” (imanência) (ZOLIN, 2009, p. 224).

Tanto no caso de *Conceição*, quanto no de *Dôra e Maria Moura*, há exemplos de expressões patriarcais dentro dos lares que influenciam nos seus destinos e também na forma como elas veem o mundo. *Conceição* é interpelada pela avó (representante do conservadorismo patriarcal) a não se espantar pela liberdade usufruída pelos homens de

se envolver com várias mulheres sem serem condenados por isso; *Dôra* convive com o autoritarismo do patriarca dentro de casa, simbolizado pela rigidez e domínio de sua mãe que é o chefe da família, das terras, dos criados; *Maria Moura*, por sua vez, se vê obrigada a ser ela mesma o senhor para poder sobreviver num contexto dominado pelos homens. Ela se masculiniza e exerce o poder sobre sua herança e empregados a fim de usufruir da mesma liberdade existencial a que tem direito os homens. Assim diz Bourdieu (2015):

[...] é na família que se impõe a experiência precoce da divisão sexual do trabalho e da representação legítima dessa divisão [...]. Quanto à Igreja, marcada pelo antifeminismo profundo de um clero pronto a condenar todas as faltas femininas à decência, sobretudo em matéria de trajes, e a reproduzir, do alto de sua sabedoria, uma visão pessimista das mulheres e da feminilidade, ela inculca [...] explicitamente uma moral familiarista, completamente dominada pelos valores patriarcais [...]. Por fim, a Escola [...] continua a transmitir os pressupostos da representação patriarcal (baseada na homologia entre a relação homem/mulher [...]) (BOURDIEU, 2015, pp. 103-104).

Diante dessa perspectiva, nenhuma das personagens aceita e se adéqua às formas de vida dessa herança, o que, por esse motivo, fazem delas sujeitos “rebaixados socialmente”, pois elas negam o casamento, unem-se ao homem sem as regras religiosas e sociais e abdicam de todas as formas de vida feminina para viver chefiando um grupo de homens. No caso delas, há a sugestão de que é a mulher que domina, “[...] algo que (paradoxalmente) a rebaixa socialmente [...]”²⁰⁰, conforme Bourdieu (2015), na medida em que o princípio de conduta social prega que o homem é quem deve ocupar a posição dominante, seja em um relacionamento, seja na sociedade, com relação ao seu destino existencial e ao destino das mulheres.

Além disso, a análise de Hollanda (1997) também menciona que a escritora cria heroínas que dialogam com o processo de modernização²⁰¹ nacional justamente pelo fato de elas se colocarem ora com autoridade e autonomia, ora oprimidas e com inquietação, tal como a própria sociedade tentando ajustar-se as novas formas de vida

²⁰⁰ BOURDIEU, 2015, p. 48.

²⁰¹ Os romances de Rachel de Queiroz ambientam suas narrativas dialogando com diversos contextos sociais. No caso da modernização na sociedade brasileira, a referência de Heloísa de Hollanda se dá sobre o processo de industrialização do país, a chegada das máquinas e da produção comercial em massa, a presença da classe operária, o surgimento de sindicatos, a urbanização das cidades, a chegada de eletrodomésticos nos lares, as influências da Segunda Guerra Mundial no Brasil, entre outros fatores, que na visão da crítica, causaram alterações nos sujeitos.

daquele momento. A oscilação entre a subversão das normas culturais e o apego às normas do falocentrismo demonstraria a tímida e lenta mudança nas relações entre a sociedade e a tradição cultural, constatação que, de acordo com Hollanda, simboliza o foco da problemática da literatura feminina brasileira. Além disso, a variação de estado representada pelas protagonistas rachelianas (ora submissas, ora independentes) no meio, reforça o próprio caráter híbrido do gênero romance, ou seja, reforça a noção de que como o romance é contaminado por muitos outros gêneros textuais, sendo heterogêneo por natureza, é comum que seus personagens também apresentem instabilidades e contrariedades em suas identidades, haja vista o diálogo ou o confronto de ideias e posturas culturais que eles enfrentam e colocam em xeque na narrativa.

À luz dessas questões, Vera Borges (s/d) resume os principais aspectos identificados nas heroínas de Rachel de Queiroz:

[...] Rachel trabalha com mulheres de classe alta, de média ou alta educação, em geral filhas de fazendeiros [...]; [as mulheres de Rachel] têm [...] respeito à tradição e à terra de onde vêm [...]; as mulheres ou não têm filho ou os perdem. Mas [...] sentem falta disso [...]; as mulheres de Rachel buscam o poder, competindo com os homens [...]; ficam sós. É o preço que pagam pela sua rebeldia [...] (BORGES, s/d, *apud* CHIAPPINI, 2002, p. 174).

Para Borges, mesmo nos casos em que as personagens se revoltam contra a tradição patriarcal e contra as poucas ofertas de atuação feminina na sociedade, ainda assim os textos de Rachel de Queiroz demonstram que apesar da contestação das mulheres não há saída sociocultural para elas viverem exatamente conforme suas convicções. Exemplo desse argumento é o fato de as protagonistas darem continuidade a formas de vida centradas no modelo falocêntrico, apenas manifestado por mulheres. Como o termo falocêntrico se refere a “[...] predominância da ordem masculina²⁰²”, conforme designação de Lúcia Zolin (2009), as personagens acabam sendo influenciadas por esse sistema em que o homem é a referência para a vida em sociedade.

Todavia, Ligia Chiappini (2002) acrescenta que Vera Borges (s/d) valoriza a ficção de Rachel de Queiroz “[...] tanto na construção mais complexa de suas personagens femininas, como na própria concepção do feminino²⁰³”, desenvolvendo um

²⁰² ZOLIN, 2009, p. 218.

²⁰³ CHIAPPINI, 2002, p. 174.

modo de se pensar os gêneros na sociedade, “[...] na qual se entende que o masculino e o feminino são constructos histórico-sociais”²⁰⁴.

Mesmo as narrativas não se concluírem com mensagens totalmente otimistas, esperançosas sobre o futuro da mulher brasileira, há ainda uma sugestão de que elas podem lutar por aquilo que acreditam ser a forma ideal de existência, ainda que ocasionalmente estejam sujeitas, de um modo ou de outro, à repressão, às críticas do meio, questão que Virgínia Woolf (2012) define do seguinte modo: “[...] continuaremos num estado de barbárie semicivilizada. Pelo menos é assim que defino a perpetuação do domínio de um lado e, de outro, da servilidade”²⁰⁵.

É nesse viés que Cristina Pinto (1990) vê o texto racheliano como “um romance de aprendizagem”, em que se por um lado a problemática feminina não é apresentada com uma saída, com a solução para os dramas das mulheres, por outro, as narrativas “[...] estabelecem modelos de comportamento que o público leitor e a sociedade em geral [...] podem aceitar e seguir”²⁰⁶. Ou seja, as obras de Rachel de Queiroz sugerem ser complicado para a mulher viver independente da tutela masculina e, portanto, da cultura patriarcal, daí não haver uma resolução para que sua existência no mundo se dê em conformidade com seus desejos.

Ainda assim, as tentativas das protagonistas de inverter os papéis sociais estabelecidos pela cultura propõem ao leitor pensar e, talvez, adotar a “[...] noção de igualdade e semelhança de todos os seres humanos”²⁰⁷, além de refletir sobre o aspecto de a divisão social de papéis ser uma construção ideológica e discursiva e que, por isso, o ser humano deveria ser considerado acima de qualquer diferença de gênero, de natureza ou convicção social.

Zelita Seabra e Malvina Muszkat (1987) relembra que muitas mulheres “[...] se dispuseram [...] a lançar-se numa luta de liberação psicológica e social, questionando padrões antigos”²⁰⁸, que foram motivados devido as condições difíceis de vida das mulheres sob a repressão social. Nesse âmbito, as autoras afirmam que a opressão “[...]”

²⁰⁴ *Idem, ibidem, loc. cit.*

²⁰⁵ WOOLF, 2012, p. 51.

²⁰⁶ PINTO, 1990, p. 150.

²⁰⁷ ZOLIN, 2009, p. 225.

²⁰⁸ SEABRA; MUSZKAT, 1987, p. 13.

é um mecanismo psicológico da cultura patriarcal” e que “a cultura incorporou e promoveu o fenômeno tendendo a torná-lo irreversível”²⁰⁹.

Desse modo, as heroínas de Rachel de Queiroz e o posicionamento da romancista em suas crônicas sobre as mulheres demonstram essa dificuldade feminina em superar a esfera do falocentrismo.

Embora as representações de *Conceição*, *Dôra* e *Moura* despertem um fascínio por se colocarem de modo corajoso e irreverente na sociedade, rompendo com a expectativa de leitura ao transgredirem ordens e discursos ideológicos referentes aos seus contextos espaciais e temporais, elas também não conseguem se realizar existencialmente, tendo em vista a prostração de seus sonhos e a incorporação de posições sociais masculinas.

De fato, essas três protagonistas são notórias principalmente pela abertura a uma reflexão a respeito da revisão de papéis femininos no meio, o que, nas palavras de Rachel de Queiroz, significou projetar na ficção o modo como ela de fato via a mulher.

Entretanto, seus romances dialogam com a noção defendida por Seabra e Muszkat (1987) em que se pode perceber que “[...] nós mulheres, ao tentarmos novas formas de desempenho na sociedade, temos quase sempre adotado os velhos papéis masculinos, repetindo um modelo conhecido e falido. Cabe-nos questionar essa condição”²¹⁰.

Se por um lado as personagens acabam contribuindo com o desenvolvimento de ações patriarcais e, ocasionalmente podendo levar o leitor a ter impressões diferentes de leitura, para Olívio Montenegro (1953) se torna menos importante as diferentes compreensões do texto do que pensar a observação sobre a sociedade que a obra traz; o destaque desses romances recai sobre a forte vontade de viver dessas mulheres, motivando-as a serem corajosas e audaciosas em suas convicções. “Não são os pontos de vista doutrinários os que mais interessam à nossa crítica. E antes a vibração humana do livro: a muita sinceridade de observação que existe nêle; a vida ansiosa de expressão e de vontade de ser que move tôda a ação de seus personagens”²¹¹.

Além desse olhar de preocupação social percebido através do drama das três heroínas, a análise de Cristina Ferreira Pinto (1990) sobre personagens femininas

²⁰⁹ *Idem, ibidem*, p. 14.

²¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 15.

²¹¹ MONTENEGRO, 1953, p. 279, *sic*.

verifica que há narrativas em que revelam uma busca da protagonista em se encontrar no mundo, integrando-se socialmente. Sob esse aspecto, tem-se o fenômeno do *Bildungsroman* que, conforme Cristina Pinto:

[...] apresenta as consequências de eventos externos sobre o herói, registrando as transformações emocionais, psicológicas e de caráter que ele sofre. Há uma ênfase, portanto, no desenvolvimento interior do protagonista como resultado de sua interação com o mundo exterior [...] (PINTO, 1990, p. 10).

A fim de aprofundar ainda mais a noção de *Bildungsroman*, Pinto lembra que outros autores já haviam discutido o tema, como Karl Morgenstern (1978), considerando que essa característica possui ainda uma função pedagógica; a narrativa da obra “[...] pode contribuir para a educação e formação da pessoa que lê”,²¹² na medida em que demonstra como o mundo pode modificar os sujeitos.

Sob a luz dessa ideia, Pinto afirma que o final descrente e sem esperança de mudanças na vida dos sujeitos nos contextos das narrativas cujas protagonistas são mulheres, seria uma forma de resposta à estrutura social a que esses romances representam. “[...] Pode também representar um modo indireto, mudo, de protesto, uma rejeição da estrutura social que exige da mulher submissão e dependência”²¹³ e então se teria uma indicação da literatura de educar a sociedade nesse modo de concepção.

Em se tratando do caso específico das narrativas de Rachel de Queiroz, Cristina Pinto (1990) evidencia que embora os romances forneçam uma visão de mundo feminina, essa característica foi menos valorizada pela crítica literária em detrimento do movimento de reflexão que as obras propõem, que vai além do que Pinto chama de “caráter feminino” do texto. Assim, o que mais pesaria nos livros de Rachel de Queiroz seria a “[...] reflexão sobre a condição da mulher e uma preocupação em situá-la, em registrar sua presença na realidade como Sujeito e não como objeto de outro (do Outro)”²¹⁴.

Esse percurso narrativo acaba contando também um pouco sobre a experiência da mulher escritora. Dialogando com o ensaio de Virgínia Woolf (2014) sobre a ausência de uma tradição literária que servisse de amparo para as romancistas, os textos femininos (como os de Rachel de Queiroz) demonstram como as autoras se

²¹² MORGENSTERN, 1978, *apud* PINTO, 1990, p. 10.

²¹³ PINTO, 1990, p. 17.

²¹⁴ *Idem*, p. 20.

manifestaram socioculturalmente por meio da arte. Lúcia Osana Zolin (2009) acrescenta que devido a desconsideração de textos das mulheres pelo cânone literário é que elas tiveram que adotar certos estilos artísticos para conseguir ingressar na produção cultural. “Foram precisos uma ruptura e o anúncio de uma alteridade em relação a essa visão de mundo centrada no logocentrismo e no falocentrismo”²¹⁵.

Seus livros comprovam uma quebra de silêncio na possibilidade de participação feminina na literatura e também carregam concepções de subversão de discursos tradicionais da cultura nacional, valendo-se de figuras de linguagem “[...] como a ironia, o humor, o texto em palimpsesto”²¹⁶, e de personagens mais delineadas pelo plano de seus pensamentos.

A partir dessa estrutura narrativa, a mulher que escreve constrói cenários ficcionais que visam sugerir uma perspectiva diferente da realidade, “[...] numa prática subversiva, apresenta uma revisão de gêneros masculinos e uma revisão da história, escrevendo-a de um ponto de vista marginal [...] em que o público e o pessoal se unem”²¹⁷.

A configuração de *Bildungsroman* se aplicaria, então, nos romances em análise de Rachel de Queiroz devido ao drama vivido por suas protagonistas na busca de alcançar uma auto-realização existencial, afirmando-se como sujeitos femininos num ambiente hostil. Nesse sentido, a função pedagógica desses livros seria a de tornar o leitor consciente de novas imagens e perfis de mulheres, possibilitando uma aceitação pública de outros papéis sociais para elas vivenciarem. Com esse pressuposto, essas obras refletem, ainda, mudanças que estavam ocorrendo ou que viriam a ocorrer na sociedade sobre a situação das mulheres, na luta por um espaço no meio.

Assim, mesmo revelando problemas na vida feminina sem fornecer uma saída solucionadora para tal problemática, se levado em consideração a frustração dos desejos das heroínas e o desfecho narrativo sem um final otimista, sem uma realização pessoal concreta, as obras estabelecem que as mulheres necessitam de oportunidades sociais para se sentirem pertencentes, de fato, no mundo e que por isso, a mudança em seus comportamentos deveria ser aceita e compreendida pois, em última instância, suas

²¹⁵ ZOLIN, 2009, p. 327.

²¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 26.

²¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 27.

atitudes (às vezes subversivas) são uma resposta à pressão (e opressão) que o ambiente externo lhes impõe.

Como as personagens de Rachel de Queiroz são mulheres intrigantes, Beth Brait (1987) elenca uma série de pontos para a compreensão desses seres ficcionais, “[...] esses edifícios de palavras que por obra e graça da vida ficcional, espelham a vida e fingem tão completamente a ponto de conquistar a imortalidade [...]”²¹⁸.

Tendo em vista que a existência das protagonistas se restringe a uma realidade imaginária, Brait afirma que qualquer análise a seu respeito deve ser feita através da “construção do texto”, uma vez que “[...] o problema da personagem é [...] um problema linguístico, pois a personagem não existe fora das palavras; as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção”²¹⁹.

No caso de *Conceição*, *Dôra* e *Maria Moura*, suas imagens são construídas a partir daquilo que pensam e do que fazem. Como elas questionam os valores socioculturais vigentes (cada uma à seu modo), essas mulheres revelam a extensão e a condição existencial feminina num sistema patriarcal.

Assim sendo, parece razoável estender essas concepções ao conceito de personagem: ente composto pelo poeta a partir de uma seleção do que a realidade lhe oferece, cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados para a criação (BRAIT, 1987, p. 31).

Aludindo a concepção de Lukács sobre a personagem do romance, sua análise estabelece o gênero textual como o ambiente de confronto entre a problemática do protagonista e “[...] o mundo do conformismo e das convenções”²²⁰.

Assim, a narrativa literária revelaria os caminhos percorridos por esses indivíduos, partindo do drama de sua subjugação às leis sociais e aos questionamentos que fazem à elas, para, em seguida, chegar a revelação da tomada de consciência sobre sua condição na sociedade.

Além disso, a instância textual que é o personagem também deve ser vista através do foco narrativo da obra. Nos romances em estudo nesta pesquisa, (*O Quinze*, *Dôra*, *Doralina* e *Memorial de Maria Moura*), exceto no primeiro livro, o narrador se apresenta como a própria protagonista (ainda que em *Memorial de Maria Moura* a voz

²¹⁸ BRAIT, 1987, p. 9.

²¹⁹ *Idem*, p. 11.

²²⁰ LUKÁCS, 1920, *apud* BRAIT, 1987, p. 39.

narrativa da heroína esteja paralela a narração de outros personagens), estando intimamente envolvido com o relato narrado. Nesse caso, “vemos tudo através da perspectiva da personagem, que, arcando com a tarefa de “conhecer-se” e expressar esse conhecimento, conduz os traços e os atributos que a presentificam e presentificam as demais personagens”²²¹.

Quando a narração é feita pela própria protagonista, Beth Brait (1987) afirma que tal recurso amplia a complexidade da obra na medida em que revelando a sua interioridade há uma consequente redução do espaço entre o texto, a obra em si e a experiência de vida relatada no enredo. O viés complexo se refere a variedade de análise da fala do narrador, que pode ser feita sob diversos ângulos e perspectivas, uma vez que a história é apresentada já parcialmente, com as impressões e subjetividades dele.

Já no caso de *O Quinze*, cuja narração é dada em terceira pessoa, é através do ponto de vista do narrador que se conhecem as personagens e ele o faz apresentando determinados momentos e situações específicas envolvendo o herói, que interessam tanto ao desenvolvimento do enredo como ao próprio narrador, como se atuasse como uma câmera e, assim, constrói uma imagem do sujeito personagem.

Tanto nos relatos feitos em primeira quanto em terceira pessoa, o fato é que a existência dos personagens e a personificação de sua identidade é revelada por meio da narração; “nesse mundo de palavras, [...] o leitor vai ler o mundo e decifrar a sua existência”²²² e, de acordo com as intenções do romancista, ao serem criadas pelo discurso, as personagens “[...] fogem ao seu domínio e permanecem no mundo das palavras à mercê dos delírios que esse discurso possibilita aos incontáveis receptores”²²³.

Torna-se interessante lembrar ainda que ao dar vida ao ser/sujeito ficcional, o escritor é confrontado pelos leitores sobre seus próprios valores e ideias em associação as características e ideologias de suas criaturas literárias. Assim, ao publicar um texto cuja história é contada pelos personagens, por vezes, tem-se a impressão de que haveria na obra um retrato do próprio autor. A esse respeito, Rachel de Queiroz comenta:

Nem sempre uma personagem é um retrato seu. É claro! Pode ter algumas características do seu modo de pensar, sentir e agir. Mas não posso

²²¹ BRAIT, 1987, pp. 60-61.

²²² *Idem, ibidem*, p. 66.

²²³ *Idem, ibidem*, p. 67.

generalizar. Há situações em que as personagens são resultado de uma mescla de modelos que a gente vai tomando aqui e ali, no decurso das coisas vistas e vividas. Sim. A Conceição tem muito de mim, mas não posso dizer que eu era exatamente como ela é no romance. Uma personagem tem muito também daquilo que a gente vê nos outros. Ela acaba sendo uma soma de suas componentes e de pessoas que você conheceu no dia-a-dia. Uma personagem é sempre uma soma de influências (NERY, 2002, p. 69).

Nessa concepção, Antonio Candido (2000) estabelece que como a criação artística é algo que envolve uma “comunicação expressiva”, ela “[...] pressupõe algo diferente e mais amplo do que as vivências do artista”²²⁴, além do relacionamento que Candido chama de indissolúvel entre o autor, a obra propriamente e o público.

Cabe ressaltar que as narrativas ricas em personagens femininas são apresentadas de modo a revelar a consciência da protagonista diante de sua condição de “[...] dependência e submissão a que a ideologia patriarcal relegou a mulher”²²⁵. E assim, diante desse sentimento sobre o mundo e sobre as relações sociais, as heroínas rachelianas se destacam, se impõem no enredo e Rachel de Queiroz sintetiza: “[...] vão assumindo aos poucos a sua forma e a sua intensidade. [...] A personagem fica acabrunhada por ter que passar aquela humilhação toda, tem as suas reações, e assim por diante. De repente, a história vai fluindo”²²⁶.

3.1.1 *Conceição*

Postulada a análise de Massaud Moisés (1984) sobre as personagens do romance, principalmente a que se refere ao caráter de figuras redondas ou planas, segundo sua interpretação, pode-se supor que as protagonistas de Rachel de Queiroz selecionadas para este estudo correspondem a seres redondos porque, conforme Moisés (1984), são os que predominam em obras “psicológicas e introspectivas”.

Assim sendo, suas representações são feitas de modo mais complexo, pois de acordo com Moisés, “[...] a descrição se torna breve e desprovida de minúcias supérfluas”²²⁷. Daí pode ocorrer, por vezes, uma certa dificuldade de compreensão do personagem na medida em que obtendo informações sobre seu interior e exterior (de

²²⁴ CANDIDO, 2000, p. 21.

²²⁵ ZOLIN, 2009, p. 329.

²²⁶ NERY, 2002, p. 69.

²²⁷ MOISÉS, 1984, p. 112.

dentro para fora) ela “[...] escapa ao aplainamento típico das personagens bidimensionais, graças à indecisão ou à permanente mutação dos acidentes pessoais mencionados. Afinal, a psicologia profunda da personagem recusa toda sorte de esquematismo”²²⁸.

Diante dessa concepção, tem-se o caso da protagonista de *O Quinze: Conceição* relatada por Maria de Lourdes Leite Barbosa (1999) como um sujeito que “deixa muitas questões sem resposta”, a começar, por exemplo, pela sua identidade familiar que é pouco informada.

Através da apresentação do narrador, percebe-se alguns dos traços físicos e certos hábitos da jovem que é professora primária. Suas origens familiares não são detalhadas uma vez que é apenas mencionado o fato da moça passar as férias com a avó, “[...] que a criara desde que lhe morrera a mãe [...]”²²⁹.

A falta de referências aos seus pais pode sugerir que a ênfase da narração recai sobre a protagonista em si mesma, sobretudo na imagem feminina que o narrador ajuda a construir no imaginário do leitor.

Conceição tinha vinte o dois anos e não falava em casar. As suas poucas tentativas de namoro tinham-se ido embora com os dezoito anos e o tempo de normalista; dizia alegremente que nascera solteirona. Ouvindo isso, a avó [...] sentenciava que mulher que não casa é um aleijão ...- Estaria com razão a avó? Porque, de fato, Conceição talvez tivesse *umas ideias* [...]. Chegara até a se arriscar em leituras socialistas, e justamente dessas leituras é que lhe saíam as piores das tais ideias, estranhas e absurdas à avó (QUEIROZ, 1979, p. 5).

A partir dessa primeira descrição em confronto com a análise de Massaud Moisés (1984), a figura de *Conceição*, se vista como uma personagem complexa, surpreende, já de antemão, por aspectos particulares que diferem da idealização pessoal de jovens solteiras de sua idade e de seu cenário social: sem a expectativa de se casar, *Conceição* “[...] dizia **alegremente** que nascera solteirona”²³⁰. Além disso, o narrador acrescenta que já possuía um hábito próprio de viver de acordo com seus pensamentos e que acostumada a esse modo de existência, isolara-se do restante da sociedade,

²²⁸ *Idem, ibidem*, p. 113.

²²⁹ QUEIROZ, 1979, pp. 4-5.

²³⁰ *Idem*, p. 5, grifo nosso.

desenvolvendo para si mesma “[...] ideias e preconceitos próprios, às vezes largos, às vezes ousados [...]”²³¹.

Essa complexidade do herói, sob a ideia de personagem redonda, demonstra que a real ideia de sua identidade somente poderá ser desvendada ao final da leitura, pois, nesse ponto, sua vida terá se desenvolvido e modificado em relação ao início do enredo, e tais mudanças “[...] apenas deram expressão à multiforme personalidade que possuem: sua identidade não se manifestaria por meio de uma só faceta, mas quando fossem conhecidas todas as suas mutações possíveis”²³².

Conforme o contexto social a que se insere o romance²³³, nota-se que *Conceição* age como se destoasse do meio, tendo em vista que a mulher da época, registrada pela narrativa, almejava casar-se para obter, conseqüentemente, o que se acreditava ser os objetivos da existência feminina: a formação de uma família, a credibilidade social, a segurança dada pelo marido, a criação dos filhos, etc. Todavia, o modo de vida particular de *Conceição* demonstra que ela concebe “[...] outros valores que redefinem o papel social da mulher [...]”²³⁴, e que não se restringiriam, nesse viés, às ocupações e destinações tradicionalmente estipuladas para elas.

A esse respeito, e discorrendo sobre o poder simbólico exercido pela dominação masculina na sociedade, Pierre Bourdieu (2015) argumenta que exatamente por serem concebidas sob o viés de inferioridade social, destinadas a lidar com a criação, com a limpeza, com o ambiente doméstico, com questões que não geram economia mas permeiam o universo do supérfluo, do simples, “[...] as mulheres não podem senão tornar-se o que elas são segundo a razão mítica, confirmando assim, [...] que elas estão naturalmente destinadas ao baixo, [...], ao pequeno, [...] ao fútil [...]”²³⁵.

Nesse âmbito, a complexidade da personagem *Conceição*, tal como a tese de Moisés (1984) sobre seres de difícil compreensão, dá-se, entre outros fatores, por ela agir exatamente ao contrário da noção estabelecida por Bourdieu (2015), ou seja, dá-se pelo fato de ela agir contrariamente ao destino de mulher de seu tempo, já que é contra uma vida de inferioridade e aniquilação feminina que ela se opõe.

²³¹ *Idem, ibidem, loc. cit.*

²³² MOISÉS, 1984, p. 113.

²³³ A história se passa no século XX, década de 1910, haja vista a referência a grande seca que assolou o interior nordestino em 1915, conforme o título da obra.

²³⁴ BARBOSA, 1999, p. 37.

²³⁵ BOURDIEU, 2015, p. 41.

Muito embora Pierre Bourdieu (2015) também afirme que mesmo lutando contra esse destino as mulheres ainda continuam presas ao sistema do poder simbólico do patriarcado e que suas estratégias pessoais são insuficientes para mudar o quadro de dominação instaurado pelos homens, a percepção de *Conceição* sobre sua condição no mundo abre uma gama de reflexões sobre a maneira como se dá as relações sociais e como é difícil para a mulher querer mudar seu destino.

Como *Conceição* é normalista e amante de literatura, ela também se diferencia das mulheres do sertão porque possui acesso a educação e valoriza a intelectualização feminina. Entretanto, sua posição social não é bem compreendida já que a ideologia da tradição cultural de seu meio designa às mulheres formação moral e ética condizentes com o ideal de donas-de-casa, esposas e moças de família. O acesso a educação, na concepção local, seria apenas um complemento para suas vidas, devendo ser fiscalizado e administrado pela família. Assim elucida Guacira Lopes Louro (2004):

Na opinião de muitos, não haveria porque *mobiliar* a cabeça da mulher com informações ou conhecimentos, já que seu destino primordial – como esposa e mãe – exigiria, acima de tudo, uma moral sólida e bons princípios [...]. A educação da mulher seria feita, portanto, para além dela, já que sua justificativa não se encontrava em seus próprios anseios ou necessidades, mas em sua função social de educadora dos filhos ou [...] na função formadora dos futuros cidadãos. Ainda que o reclamo por educação feminina viesse a representar, sem dúvida, um ganho para as mulheres, sua educação continuava a ser justificada por seu destino de mãe (LOURO, 2004, pp. 446-447).

Mesmo em meio a tantas dificuldades de acesso aos estudos, a mulher alcança o magistério que se torna, segundo Louro (2004), um “trabalho de mulher”. Ainda assim,

O processo não se dava [...] sem resistência ou críticas. A identificação da mulher com a atividade docente, que hoje parece a muitos tão natural, era alvo de discussões, disputas e polêmicas. Para alguns parecia uma completa insensatez [...]. Outras vozes [...] afirmavam que as mulheres tinham, “por natureza”, uma inclinação para o trato com as crianças [...]. Se o destino primordial da mulher era a maternidade, bastaria pensar que o magistério representava [...] “a extensão da maternidade”, cada aluno ou aluna vistos como um filho ou uma filha “espiritual” (LOURO, 2004, p. 450).

Além do magistério, do cuidado com os alunos “filhos”, a vida de *Conceição* também se desenvolve paralelamente a afeição por seu primo *Vicente* (interesse amoroso que, aliás, é recíproco). Contudo, ao tomar conhecimento de um suposto

envolvimento entre ele e uma moça lavadeira, empregada da fazenda, *Conceição* se desilude com a possibilidade de um romance entre eles, ainda que o boato não se confirme, de fato. “A moça exaltou-se, torcendo nervosamente os cabelos num coque no alto da cabeça: [...] – Tolice, não senhora! Então Mãe Nácia acha uma tolice um moço branco andar se sujando com negras? [...]”²³⁶.

A desolação da normalista a faz, ainda, carregar seu discurso com posicionamentos racistas, ao enfatizar a característica branca de *Vicente* e a negra da cabocla, num histórico (e cultural) envolvimento entre o fazendeiro detentor de bens e a empregada pobre. Mesmo com as justificativas da avó argumentando que esses boatos sempre ocorrem com homens brancos do sertão, *Conceição* parece já estabelecer sua decisão a respeito do primo, dos homens e da sociedade em geral: “[...] Morro e não me acostumo! É lá direito! Olhe, Mãe Nácia, eu podia gostar de uma pessoa como gostasse, mas sabendo duma história assim, não tinha santo que desse jeito!”²³⁷.

O convencimento de sua avó alegando que o caso dos homens com várias mulheres ocorre naturalmente, desde que o mundo existe, enfatiza ainda mais a inadequação de *Conceição* no contexto social no qual ela vive. *Dona Inácia* vê com conformidade a sexualidade masculina, legitimando a tradição sociocultural falocêntrica. Enquanto à mulher cabia a virgindade, a reclusão, a sujeição ao domínio masculino, ao homem “[...] nada se cobrava, nem abstinência antes do casamento, nem fidelidade depois [...]”²³⁸.

A disciplina exigida para a mulher no relacionamento é, então, contestada por *Conceição*. Talvez por perceber a vida feminina sempre à sombra e segundo as vontades do patriarcalismo, muitas mulheres, tais como ela, revoltaram-se e acabaram criando mecanismos de autodefesa, como explica Lygia Fagundes Telles (2004):

[...] devido a esse clima de reclusão que a mulher foi desenvolvendo [...] esse seu sentido de percepção, da intuição [...]. Foi esse preconceito que acabou por desenvolver nela o sentido perceptivo, uma quase vidência: na defesa pessoal, a sabedoria da malícia. Da dissimulação (TELLES, 2004, p. 671).

O comentário de Telles pode ser visto nos encontros em que *Conceição* tem com *Vicente*, posteriormente ao boato do caso do primo com a sertaneja. Ela não o questiona

²³⁶ QUEIROZ, 1979, p. 44.

²³⁷ *Idem, ibidem, loc. cit.*

²³⁸ BARBOSA, 1999, p. 38.

a respeito dos rumores sobre ele e, ao contrário, estabelece uma conversa descontraída e superficial, sugerindo uma indiferença com relação ao moço. Nesse sentido, ao deixar de dar importância ao amado, disfarçando seus sentimentos (tanto de amor quanto de raiva, ódio) *Conceição* se defende de um comportamento social, em que todos agem em conformidade com as regras masculinas, mas as quais ela não se considera como integrante; sua defesa, então, é o isolamento, a solidão e a postergação do casamento.

Arelado à decepção sobre os boatos de traição de *Vicente*, a protagonista passa a acrescentar outros fatores como contrapontos a uma realização amorosa com o primo. “Pensou que, mesmo o encanto poderoso que a sadia fortaleza dele exercia nela, não preencheria a tremenda largura que os separava. Já agora, o caso da Zefinha lhe parecia mesquinho e sem importância. Qualquer coisa maior se cavava entre os dois”²³⁹.

Fazendo um balanço de seu perfil enquanto sujeito educador, instruído, que lia Machado de Assis e tratados de sociologia, e que não admitia posições sociais diferentes entre homens e mulheres, *Conceição* não viu possibilidade alguma de se realizar no matrimônio, fato que é endossado pela descrição do narrador quando diz que ela é um ser que não se sujeita às ordens e valores preestabelecidos socialmente.

O magistério, nesse âmbito, demonstraria uma necessidade de transpor essas desilusões com os posicionamentos dos homens e suas influências nos destinos femininos através do patriarcalismo, além de reforçar a ideia de emancipação da mulher pela educação e culminando, conseqüentemente, com sua independência financeira.

A imagem de *Conceição* representaria o embate identificado por Cristina Pinto (1990) entre duas ideologias diferentes: “[...] uma que defende o direito da mulher à realização pessoal em atividades várias [...]; e outra que limita a mulher à esfera familiar e permite sua realização somente nos papéis de filha, esposa e mãe”²⁴⁰.

Vê-se, claramente, que *Conceição* opta pela solidão, mas um isolamento calcado no trabalho educacional, no serviço voluntário aos retirantes e refugiados da seca nordestina, e a criação de seu afilhado. A estadia na cidade para trabalhar a faz viver na casa das solteironas *Rodrigues*, numa situação que acentua ainda mais sua vida em torno da posição de solteira e, tendo em vista os padrões da sociedade da época de 1915, esse estado civil é fortemente desprestigiado. No entanto, *Conceição* o aceita, conscientemente, colocando-se alheia à opinião social, como analisa Barbosa (1999):

²³⁹ QUEIROZ, 1979, p. 59.

²⁴⁰ PINTO, 1990, p. 44.

“Conceição [...] está preparada para resistir à intolerância dos que não aceitam a diferença de opinião [...].”²⁴¹

Seguindo a ideia de solidão, ao refletir sobre os caminhos percorridos pela humanidade para encontrar a felicidade, Sigmund Freud (2011) considera que

O deliberado isolamento, o afastamento dos demais é a salvaguarda mais disponível contra o sofrimento que pode resultar das relações humanas. Compreende-se: a felicidade que se pode alcançar por essa via é a da quietude. Contra o temido mundo externo o indivíduo só pode se defender por algum tipo de distanciamento, querendo realizar sozinho essa tarefa (FREUD, 2011, p. 21).

Entretanto, a concepção de afastamento do mundo e das relações afetivas não garantem necessariamente, a isenção do sofrimento e, assim, Freud acrescenta que cada indivíduo busca suas próprias estratégias para tentar ser feliz;

Fatores os mais variados atuarão para influir em sua escolha. Depende de quanta satisfação real ele pode esperar do mundo exterior e de até que ponto é levado a fazer-se independente dele; e também [...] de quanta força ele se atribui para modificá-lo conforme seus desejos (FREUD, 2011, p. 28).

Na análise de Davi Arrigucci Jr. (2010), o modo de vida escolhido pela protagonista atrelado a imagem de ‘leitora do sertão’ faz de *Conceição* um ser conflitante, que interage com o mundo sertanejo ao seu redor e seus impulsos íntimos, revelando uma espécie de “[...] desacordo entre a alma e o mundo [...]”²⁴². Nesse sentido, ela representaria a própria *secura* do sertão, desiludida com a escassez de funções sociais para se realizar enquanto mulher e frustrada com as mazelas da seca, com o sofrimento dos retirantes. Tal visão também é compartilhada por Benjamin Abdala Júnior (1995) que ressalta a intersecção entre a aridez do meio projetada pela seca e pela pressão da tradição patriarcal e a concepção utópica da protagonista de visualizar uma nova condição para a realização social da mulher.

Segundo essa concepção, *Conceição* seria a voz da juventude esperançosa, o sonho da libertação feminina, movendo-se na trama a partir de suas utopias, as quais ela encontra respaldo nos livros que lê, assim como o considera Abdala Júnior (1995):

²⁴¹ BARBOSA, 1999, p. 39.

²⁴² ARRIGUCCI, 2010, p. 91.

Conceição afasta-se desse modelo ideológico [...]. Não aceita para si nem os papéis masculinos de seu ambiente, nem os femininos. Conceição olha para os livros de outros contextos, um horizonte maior para onde se desloca suas expectativas (JÚNIOR, 1995, p. 78).

Tal como os nordestinos que não perdem a esperança e buscam melhores condições de vida, a impossibilidade de se casar não impede *Conceição* de ser mãe; ela decide criar o afilhado, sentindo-se revigorada com essa missão e então, a incapacidade de realização de uma maternidade biológica, que para o contexto social da narrativa era o ideal feminino, o ‘destino da mulher’ segundo a tradição, mobiliza a heroína a buscar alternativas para viver. Através de sua posição, *Conceição* prova ser possível para uma solteirona ter uma vida útil e com sentido, refutando a ideia de que as que não se casam devem prostrar-se aos cuidados da família e da casa, sob as ordens paternas.

Como menciona o narrador, o discurso e as atitudes da primeira protagonista de Rachel de Queiroz definem bem seu estar no mundo: “[...] – Quando a gente renuncia a certas obrigações, casa, filhos, família, tem que arranjar outras coisas com que se preocupe... Senão a vida fica vazia demais... [...] A gente precisa criar seu ambiente, para evitar o excessivo desamparo ... [...]”²⁴³. A heroína busca, então, o apoio nos livros que lê, desenvolvendo um perfil feminino emancipado intelectualmente, mas solitário na sociedade.

3.1.2 *Dôra*

Ao abordar a questão de “ser mulher, mãe e pobre”, Cláudia Fonseca (2004) também lança a seguinte reflexão: “Sem homem, quem pode ‘botar respeito’ na casa?”²⁴⁴. No caso do romance *Dôra*, *Doralina*, essa reflexão ganha o exemplo da experiência de vida da protagonista *Dôra*, sujeito que vive com sua mãe que é viúva e é a matriarca da casa, num ambiente doméstico “sem homem”, mas que se desenvolve de modo mais rígido, conforme o ideal do patriarcado.

Lembrando que no contexto em que se passa a narrativa é culturalmente instituído que a vida da mulher deve se desenvolver com o respaldo da autoridade

²⁴³ QUEIROZ, 1979, pp. 92-93.

²⁴⁴ FONSECA, 2004, p. 524.

masculina (segundo a qual é o homem quem supre as necessidades econômicas da casa, é o homem quem mantém os valores morais da instituição familiar, entre outros fatores, inerentes a tradição patriarcal), o que faz com que o ambiente doméstico onde vive a protagonista chame ainda mais a atenção justamente por quebrar a expectativa de leitura quando se supõe que tendo a família comandada por uma mulher também se teria, por consequência, um autoritarismo nos preceitos patriarcais mais ameno ou talvez, inexistente. Desse modo, a casa em que *Dôra* vive não conta com a presença masculina, inicialmente na narrativa, mas se desenvolve bem (de acordo com os costumes locais) porque segue as regras que a sociedade espera: há uma organização econômica e moral segundo a tradição do patriarca.

Através da narração em primeira pessoa, a narradora relata sua vida que se inicia na fazenda *Soledade*, na convivência com as empregadas da casa (as ‘cunhãs’), sob a educação e as regras de sua mãe, *Senhora*. Assim, *Maria das Dores* é apresentada como um sujeito cujo nome ela não gosta, pois, entre outras coisas, a faz pensar que era um castigo dado por sua mãe para sempre lembrá-la de que *Dôra* era a própria dor de sua genitora, era o seu fardo.

O enredo que se passa no Brasil na década de 40 (inferido através de referências à Segunda Guerra Mundial), conforme Joelma Silva (2000), sob a ditadura do Estado Novo de Getúlio Vargas, traz reflexos do desenvolvimento do sistema capitalista nos grandes centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo, o nacionalismo instaurado pela imprensa brasileira, as ideias socialistas, o aprimoramento dos sindicatos, entre outros fatos.

Nesse viés, há o retrato de um contexto familiar atípico: a casa da fazenda, as terras, e a filha, *Dôra*, são administradas pela matriarca *Senhora*, num molde cultural patriarcalista em que a maioria das famílias era comandada por um homem, o chefe da casa. Entretanto, a esse respeito, curiosamente Cláudia Fonseca (2004) afirma: “Sabemos [...] que, na América Central, a família “matrifocal” é muito comum. Nesse tipo familiar, mãe e filhas [...] formam o eixo do grupo doméstico, tendo os “maridos” eventuais um papel secundário”²⁴⁵.

Mesmo sem ter a presença do pai (ele morrera quando ela era criança) para lhe fornecer proteção e comandar as terras da família, *Dôra* vive num ambiente autoritário e

²⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 524.

patriarcal, desenvolvido por sua mãe através de estratégias de autoridade próprias, garantindo a defesa dos bens e da propriedade familiar herdada, além do respeito entre os moradores da região. Nesse cenário, os homens, de fato, são personagens secundários.

Sobre a ligação com a propriedade, em *O mal-estar na civilização*, Sigmund Freud (2011) reflete sobre a relação entre a posse de bens e o bem-estar que essa situação gera na vida dos sujeitos; desse modo, o autor estabelece que “a posse de bens privados dá poder a um indivíduo, e com isso a tentação de maltratar o próximo [...]”, ainda que o ‘próximo’ seja um membro de sua própria família, assim o faz *Senhora*, detentora do poder de comando da herança familiar, a matriarca exerce também uma liderança que sobrepõe as propriedades e se estende para o autoritarismo sobre a vida da filha, *Dôra*

Essa situação é apresentada pelo relato da protagonista que conta sua própria história de um contexto temporal distante dos acontecimentos narrados, o que para Maria de Lourdes Leite Barbosa (1999) significaria considerar a presença de dois “eus” para uma mesma pessoa: o “eu narrador” e o “eu narrado”, evidenciando a ideia de que a mulher que conta suas memórias já não é mais a mesma que havia vivido aqueles acontecimentos, pois agora, seu relato é analisado sob um outro ponto de vista, sob a consciência de alguém que aprendeu lições com as experiências que viveu.

E é nesse movimento de falar sobre si mesma que *Dôra* revela ser um sujeito sofrido, que passou por situações desagradáveis de vida, a começar pela relação conturbada que teve com sua mãe, uma chefe de família que arranja o seu casamento nos mesmos moldes patriarcais. Na concepção de Joelma Silva (2000), *Senhora* é ‘dona’ porque conquistou o poder através do posto de viúva; já *Dôra* era comandada pela força da mãe e, após se casar, migra para subordinação ao marido *Laurindo*, mas ainda inserida na casa de sua mãe, o que comprovaria o fato de a protagonista não ter alcançado o lugar de ‘dona’ (nem da casa, nem do marido), sendo um sujeito que sempre vive sob as ordens de alguém, atuando de modo coadjuvante nas relações e decisões familiares.

Segundo Antônio Araújo (1988), a relação entre *Dôra* e *Senhora* (que ele classifica como antagonica) é a peça central que gere toda a trama narrativa. O autor considera que a obra sugere que *Senhora* não gostava da própria filha porque seu

marido a mimava demais, a amava demais. Desse modo, a matriarca desenvolve “uma espécie de vingança oculta, demonstrada através dos atos, indo ao ápice de vingá-la com o marido que arranjara para a filha”²⁴⁶.

Outra questão importante na relação entre mãe e filha é a desqualificação das características físicas da protagonista feita por *Senhora*. Há passagens na narrativa em que a protagonista conta, com ressentimento, sua experiência com o próprio corpo, e como sua mãe a via desprovida de aspectos corporais que a legitimassem como uma verdadeira mulher, como uma futura esposa, mãe.

A relação com o corpo se torna significativa para entender a mulher representada por *Dôra* porque, conforme Pierre Bourdieu (2015), “[...] o corpo percebido é duplamente determinado socialmente”²⁴⁷.

Segundo o autor, o corpo é dependente de condições sociais, tais como as atividades que a mulher exerce (se fica em casa, se possui uma profissão), incluindo “as deformações e as doenças profissionais” e os “hábitos alimentares”. Assim, a postura, o comportamento e as atitudes fazem parte de uma “linguagem da natureza” mas num sentido arbitrário, pois Bourdieu (2015) acrescenta que é o meio que impõe essas condições às mulheres, fazendo-as crer que são naturais quando, na verdade, são construções de uma identidade social.

Como *Dôra* é descrita pela mãe como um ser carecido de pernas torneadas, de postura corporal firme, de seios e, portanto, como uma mulher pouco feminina segundo sua visão, a própria heroína internaliza essa ideia e se conscientiza de sua inferioridade em comparação às outras mulheres de seu meio. Então Bourdieu (2015) afirma:

A probabilidade de vivenciar com desagrado o próprio corpo [...], o mal-estar, a timidez ou a vergonha são tanto mais fortes quanto maior a desproporção entre o corpo socialmente exigido e a relação prática com o próprio corpo imposta pelos olhares e reações dos outros (BOURDIEU, 2015, p. 81).

O comportamento de *Dôra*, na primeira parte da narrativa, sugere que ela é um sujeito resignado e que, de certo modo, até acredita que a visão que sua mãe tem sobre ela é verdadeira. Como Pierre Bourdieu (2015) atribui a relação da mulher com o próprio corpo um caráter significativo para se pensar a dominação masculina, o vínculo

²⁴⁶ ARAÚJO, 1988, p. 79.

²⁴⁷ BOURDIEU, 2015, p. 80.

entre *Senhora* e *Dôra* justifica, nesse sentido, a construção da identidade da protagonista, contribuindo para a compreensão de seu modo de estar e de reagir ao mundo que a cerca. A rivalidade entre as duas mulheres (mãe e filha) reforça o domínio do patriarcado dentro da família. Assim, as diferenças entre *Dôra* e *Senhora* demonstram as relações de poder na hierarquia dos papéis sociais.

A dominação masculina [...] tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, [...] de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam “femininas”, [...] sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. E a pretensa “feminilidade” muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego. Em consequência, a dependência em relação aos outros (e não só aos homens) tende a se tornar constitutiva de seu ser (BOURDIEU, 2015, p. 82).

E é justamente por essa razão postulada por Bourdieu como uma das manifestações do poder simbólico que *Dôra* apresenta tantas dificuldades para se ver e se colocar como um sujeito atuante e independente no contexto em que vive. Sua trajetória no romance sugere que ela demora para reagir aos domínios do patriarcado e que, na primeira parte do enredo, há um relato (embora já consciente) de sua condição submissa, desprovida de qualquer autonomia, tanto enquanto filha e esposa, como quanto mulher na sociedade. Entretanto, ainda na primeira parte da obra, mas já no final do capítulo, *Dôra* sinaliza uma mudança comportamental que se refletirá no seu destino, posteriormente.

A falta de iniciativa de *Dôra*, vista associadamente ao relacionamento ruim com sua mãe, pode ser pensado como um exemplo das influências que a repressão oriunda de fatores externos podem causar no indivíduo, como a ansiedade e a neurose. Nesse sentido, Freud (1976) estabelece que na infância, a grande punição dada às meninas é a perda do amor dos pais. Assim, “se sua mãe está ausente ou retirou seu amor de seu filho, este não tem mais certeza de que suas necessidades serão satisfeitas e talvez seja exposto aos mais angustiantes sentimentos de tensão”²⁴⁸. Diante disso, torna-se possível pensar que devido a ausência afetiva da mãe (e também do pai, já que não o conhecera), *Dôra* tenha se tornado um sujeito carente de amor, dependente desse sentimento e que, por isso, manifestava-se sempre a espera de algum afeto ou de alguém para amá-la. E

²⁴⁸ FREUD, 1976, p. 110.

vivendo à espera de, a jovem demonstra, ainda, possuir sentimentos de inferioridade (reforçados pelo autoritarismo materno), não se sentindo atraente enquanto mulher, ao que os estudos de Freud observam:

O sentimento de inferioridade possui fortes raízes eróticas. Uma criança sente-se inferior quando verifica que não é amada, e o mesmo se passa com o adulto. [...] A parte principal do sentimento de inferioridade, porém, deriva-se da relação do ego com o superego; assim como o sentimento de culpa, é expressão da tensão entre eles. Em conjunto, é difícil separar o sentimento de inferioridade do sentimento de culpa (FREUD, 1976, p. 85).

É nesse âmbito que se estabelece uma relação entre a protagonista, sua carência afetiva e a repulsa pelo próprio nome; é como se inconscientemente, *Dôra* acreditasse ser culpada por ter nascido, por ser filha de *Senhora* e, por isso é que a mãe a renegava.

Além disso, através do viés patriarcal, a narrativa indica que tal como a força da tradição que destina os papéis sociais de homens e mulheres, alegando por exemplo, que por poderem ser mães elas devem ser naturalmente dóceis e frágeis, esses mesmos papéis podem ser redefinidos, desconstruídos. Como exemplo dessa ideia tem-se a personagem *Senhora*, que renega a função de mãe e enfatiza o cargo de chefe de família, de fazendeira e matriarca.

Dentro da ótica de ideal feminino para a mulher, embora *Dôra* quisesse se casar, ela o faz de modo repentino e sem amar de fato o rapaz (na verdade, ela nem o conhece direito). O casamento chega a provocar comentários entre os moradores da região da fazenda, uma vez que como foi *Senhora* quem tomou a frente não só dos preparativos do enlace, mas também dos acordos matrimoniais e da ‘aquisição’ do noivo para sua filha, muitos pensavam que era ela, a mãe, que estava mais propensa e interessada em se casar do que a filha, *Dôra*.

- A viúva se enfeita toda, mas é a menina que pega o moço. [...] Mas até hoje não posso jurar se *Senhora* quis mesmo se casar com ele; penso mais que não. Casar foi coisa que ela nunca pretendeu depois de conhecer a sua força de viúva. [...] Naquela senzala nossa ela queria ser tanto a *Sinhá* como o *Sinhô* (QUEIROZ, 1975, p. 28).

A fala da personagem realça a força do matriarcado exercido por sua mãe, como é bem lembrado pelo trabalho de Cláudia Fonseca (2004), quando descreve os casos de famílias governadas por matriarcas, num sistema “matrifocal”, comum em países da

América Central. Esse poder que, aliás, oprime a própria filha, *Dôra*, menospreza-a enquanto sujeito feminino e a desconsidera até mesmo na escolha de seu marido.

Pra dizer tudo, naquela casa da Soledade nunca me senti propriamente uma dona, mais como uma hóspede que não tinha ninguém por mim nem possuía nada de meu. Eram tudo as comadres de Senhora, as cunhãs de Senhora, os cabras de Senhora. A casa de Senhora, o gado de Senhora (QUEIROZ, 1975, p. 32).

Diante das condições familiares descritas por *Dôra*, Miridan Knox Falci (2004) analisa as mulheres do sertão Nordestino e verifica que essa é uma região que possui um “modo de vida excêntrico”, na medida em que há um diálogo entre tradições e costumes de vida muito antigos, influenciados pela cultura herdada dos portugueses. “Ali se gestou uma sociedade fundamentada no patriarcalismo. Altamente estratificada entre homens e mulheres, entre ricos e pobres, entre escravos e senhores [...]”²⁴⁹, ao que ela completa: “ser filha de fazendeiro, bem alva, ser herdeira de [...] gado e terras era o ideal da mulher naquele sertão”²⁵⁰. A partir dessa visão, é possível compreender o valor que a mãe de *Dôra* dava ao seu patrimônio e ao poder que adquiriu para administrá-lo.

Contudo, o ideal de vida valorizado por *Senhora* não era compartilhado por sua filha; *Dôra* não somente não se sentia pertencente ao ambiente familiar em que nascera, como também não reconhecia em *Senhora* a figura natural de mãe. Além disso, por ocasião de seu casamento com *Laurindo*, um primo distante e arranjado por sua genitora, *Dôra* sofre ainda mais pelo fato de ser com a matriarca que o rapaz dialoga e se relaciona e não tanto com ela mesma que era a sua esposa, de fato.

A pesquisa de Miridan Falci (2004) sobre as matriarcas do sertão, também justifica o distanciamento entre pais e filhos, principalmente na resolução dos casamentos dos herdeiros. Segundo Falci, é tradição no sertão o ato de a família conseguir um casamento para as moças. Essa preocupação, conforme a pesquisadora, iniciava-se após a vinda da menstruação das jovens e, então, os familiares se envolviam na confecção de enxovais e todos os preparativos para o evento. A escritora afirma: “Moça de elite casava debaixo de cuidados, observações e recomendações de toda a

²⁴⁹ FALCI, 2004, p.242.

²⁵⁰ *Idem, ibidem, loc. cit.*

sociedade [...]. Por ocasião do casamento, o pai costumava adiantar parte da herança da filha ao genro [...]”²⁵¹.

Todos esses detalhes, inclusive a questão do dote, onde os noivos iriam dormir, as comidas a serem servidas, etc, foram conduzidos por *Senhora* e que, como matriarca da casa, tomava a frente de todas as decisões, como um verdadeiro chefe familiar. Todavia, a prontidão de sua mãe chega ao ponto de ela se envolver sexualmente com o genro.

Dôra engravida do marido *Laurindo*, mas perde o bebê, tornando-se estéril. Após o aborto, a jovem percebe, aos poucos, a distância cada vez maior que a separa do esposo e o quanto não conhece sobre seus comportamentos, sobre sua vida, tanto pelas traições dele com *Senhora*, sua mãe, como pelo mau caráter que ele possui e que ela desvenda aos poucos. Tem-se, então, uma dupla traição em sua vida: a do marido e a da própria mãe.

Todavia, a existência nesse ambiente de servidão e aniquilamento se interrompe com a morte de *Laurindo*; tornando-se viúva, a heroína adquire a liberdade existencial que sempre almejava. Se durante o velório do marido ela nem ao menos consegue chorar e manifestar tristeza, após o enterro a personagem aflora um outro eu que estava adormecido mas que sempre existira dentro de si mesma. E é assim que ela deixa a fazenda e viaja para Fortaleza, para o mundo urbano, sem usar o traje preto como de costume pelo luto, mas o azul, numa alusão a sua independência. “De meninota vinha me preparando, criando coragem para aquela aventura. Senhora, em casa, me trazia prisioneira [...]. O que meu coração pedia era conhecer o mundo”²⁵².

Como a narrativa é dividida em três partes, o desprendimento da protagonista de sua casa demarca o fim da primeira parte da obra (*O livro de Senhora*) e o início da segunda (*O livro da Companhia*). Nessa segunda fase, *Dôra* transgride o autoritarismo imposto pela mãe e as leis socioculturais que eram igualmente opressoras à mulher, e começa a trabalhar numa companhia de teatro (*Companhia de Comédias e Burletas Brandini Filho*).

Sua participação no meio artístico era mal visto pela sociedade, tendo em vista a tradição sociocultural da época, no ambiente rural do Nordeste, que moldava as mulheres para que vivessem desenvolvendo atividades dentro de casa, e que, entre

²⁵¹ FALCI, 2004, p. 259.

²⁵² QUEIROZ, 1975, p. 77.

outras coisas, propagava a ideia de que “[...] a mulher não precisava, e não deveria, ganhar dinheiro”²⁵³.

O envolvimento com a *Companhia* é mesclado de comentários em que ela revela o desejo de ser atriz desde criança, o que mais à frente se comprova nem tanto por seu talento artístico, mas mais pela sua necessidade de se auto-realizar por meio de uma opção de vida que fosse sua própria escolha. “Um tempo, em menina, [...] fiquei tão influída por teatro, cheguei a falar a Senhora que o meu sonho era estudar para atriz. [...] Mas foi daí por diante que comecei a colecionar anúncio de companhia e retrato de artista”²⁵⁴. Esse fato é significativo, pois conforme Barbosa (1999), representa um período de crescimento na vida da protagonista, pois “é a Companhia que lhe oferece a oportunidade de realizar seu sonho de viajar [...]”²⁵⁵.

Todavia, considerando o contexto narrativo, ser atriz não era uma profissão aceita pelo meio, o que a subjugava as críticas e ao ‘desprezo social’, além das dificuldades financeiras que a vida artística acarretaria, segundo Joelma Silva (2000). Para *Dôra*, contudo, integrar o grupo de artistas lhe satisfazia (pelo menos temporariamente), causando-lhe um amadurecimento pessoal percebido nos momentos em que ela se esquece de que usufrui a liberdade para viver e se autocensura, ato que é imediatamente corrigido por ela mesma: “Eu então declarei [...] que era viúva e independente, minha mãe não me governava [...]. O fato é que eu ainda não estava acostumada àquela liberdade nova de viúva – afinal tinha sido uma vida inteira de cativo”²⁵⁶.

A prisão doméstica a que *Dôra* viveu em casa é explicada por Falci (2004) como a falta de atividades sociais para as mulheres desenvolverem fora do lar, não porque não houvesse funções para serem desempenhadas no espaço público, mas porque não lhes era permitido atuar fora de casa.

Paralelo a isso, a narrativa de *Dôra* revela muitos costumes típicos da sociedade sertaneja do século XIX, tal como menciona o estudo de Falci (2004). Partindo desse pressuposto, a pesquisadora afirma que a mulher de classe mais abastada (como as fazendeiras, filhas, esposas ou viúvas herdeiras de donos de terras, como *Dôra* e sua

²⁵³ FALCI, *op. cit.* p. 249.

²⁵⁴ QUEIROZ, 1975, p. 90.

²⁵⁵ BARBOSA, 1999, p. 62.

²⁵⁶ QUEIROZ, *op. cit.* p. 91.

mãe) “eram treinadas para desempenhar o papel de mãe e as chamadas ‘prezadas domésticas’ – orientar os filhos, fazer ou mandar fazer a cozinha, costurar e bordar”²⁵⁷.

Todas essas atividades eram realizadas por *Dôra* como ela mesma menciona em suas memórias; entretanto, ao participar da vida artística ela se confronta com a ideologia cultural da época na qual a restrição da mulher ao espaço doméstico se dava justamente porque ela não dispunha de permissão para acessar o mundo público (e tampouco o artístico). Essa era uma dura realidade na vida de muitas mulheres como *Dôra*, ao que Falci (2004) complementa:

Muitas filhas de famílias poderosas nasceram, cresceram, casaram e, em geral, morreram nas fazendas de gado. Não estudaram as primeiras letras [...] e não foram enviadas [...] para o curso médio [...], como ocorria com os rapazes de sua categoria social (FALCI, 2004, p. 251).

Diante de tudo isso, pode-se, então, compreender a ânsia de liberdade, de conhecer o mundo e de viver livre de regras que *Dôra* sentia ao deixar a fazenda *Soledade* e, com ela, o sistema patriarcalista.

Viajando com a companhia teatral para se apresentar pelo Brasil, a protagonista conhece o homem que modifica a sua vida – o *Comandante* –, dando início a terceira e última parte da obra, *O livro do Comandante*.

Tal como *Senhora*, que *Dôra* não consegue chamar de mãe ou pelo nome, ela opta por chamar o segundo marido de *Comandante* (ao invés de *Asmodeu*), ao que ela explica: “[...] desde o primeiro dia detestei o nome dele. Em anos e anos da nossa vida, nunca esse nome saiu da minha boca [...]. Nas cartas, endereçava para o ‘Comandante A. Lucas’. Aos outros, quando falava nele, eu dizia ‘O Comandante’²⁵⁸”.

Embora *Dôra* o ame verdadeiramente e saiba o quanto ele se diferencia de *Laurindo* (o primeiro esposo), o *Comandante* é autoritário, carrega consigo traços machistas e violentos, que podem ser vistos, por exemplo, no episódio em que ele bate nela em virtude de uma crise de ciúmes. Além disso, o *Comandante* se envolvia com o contrabando de pedras preciosas e produtos importados, o que fazia de seu sustento econômico um fruto de ações ilegais.

²⁵⁷ FALCI, *op. cit.*, p. 249.

²⁵⁸ QUEIROZ, 1975, p. 157.

Entretanto, apesar dessas características, *Dôra* se entrega totalmente a essa relação. Há passagens na narrativa em que ela evidencia sua submissão a ele; ela mesma admite que antes, quando vivia na fazenda com sua mãe, sequer se interessava por afazeres domésticos. Com a chegada do *Comandante* em sua vida e a relação conjugal deles, a protagonista se converte numa grande dona-de-casa, assim como há também trechos em que ela diz que sem o amado ela via a vida e todas as coisas pela metade, pois era ele quem a completava e dava sentido a sua existência. Nesse viés, a paixão pelo *Comandante* sugere que todo o seu esforço para encontrar um sentido para viver é realizado através do amor a ele, da dedicação a essa relação.

A partir desse percurso, as atitudes de *Dôra* sugerem então, uma divergência em seus comportamentos. No início do enredo ela se encontra numa situação de submissão ao autoritarismo do matriarcado estabelecido por sua mãe; ao deixar a fazenda, a personagem afirma que desde a infância sonhara em se libertar daquela vida opressiva. Assim, a fuga para a cidade grande concretiza o seu lado subversivo, a sua necessidade de viver conforme sua vontade, fato que é bem ilustrado na relação com os artistas do teatro. Ao conhecer o *Comandante*, posteriormente, *Dôra* abre mão da liberdade e de todas as conquistas adquiridas (como as viagens pelo país, a atuação teatral, a administração de seu próprio dinheiro, etc) para se prostrar e se submeter completamente ao amado.

Eles não se casam oficialmente, mas a protagonista considera que é com ele que viveu o verdadeiro sentido do matrimônio. Segundo Barbosa (1999), o aniquilamento da protagonista em detrimento da figura do esposo (o *Comandante*), “talvez [...] possa ser explicada por ter sido ele o responsável pela liberação de sua sexualidade, antes reprimida”²⁵⁹. Nessa conjuntura, o que a psicanálise freudiana chama de ‘economia libidinal da vida sexual’ que não havia sido realizada (ou ‘desviada de sua utilização, nos dizeres do psiquiatra) anteriormente na vida da personagem, agora é colocada em uso. Daí a satisfação de sua libido e o fim de sua repressão.

Sob esse ponto de vista, e considerando o posicionamento adquirido como mulher, esposa, dona-de-casa e amante, *Dôra* deixa claro que gostava da liberdade conquistada independentemente, mas ao comparar esse estado liberto com a vida ligada ao *Comandante*, preferia perder tudo e ficar somente com ele.

²⁵⁹ BARBOSA, 1999, p. 63.

Acho [...] 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 (QUEIROZ, 1975, p. 192).

Desse modo, *Dôra* se torna uma mulher devota e subjugada ao poder do marido. Mas, ao contrário de sua vida anterior ao encontro com o *Comandante*, em que ela respeitava as regras do matriarcado por obrigação, mesmo sem aceitá-las, com o segundo esposo ela se submete à relação espontaneamente, por amor. Logo, ao que a narrativa indica, a protagonista tem consciência plena de sua submissão mas permanece subserviente justamente porque vê no amado a razão para sua existência.

O retorno à fazenda, todavia, após a morte do *Comandante*, não a torna um sujeito igual ao que fora *Senhora*; a volta simboliza outra fase de seu percurso existencial em que ela se vê obrigada a administrar as terras e o patrimônio que lhe pertence numa posição de autonomia, uma vez que não tendo mais a mãe para lhe mandar, será a própria *Dôra* quem agora ditará as regras da casa.

Essa perspectiva é bastante sugestiva porque ilustrando o desfecho da narrativa, ela demonstra que cada etapa na vida de *Dôra* (assim como a administração das terras da família) foi decisiva para que houvesse uma mudança e um aprendizado para ela.

De qualquer modo, *Dôra* ultrapassa as barreiras culturais impostas à mulher naquele contexto espacial, porque deixa claro que não concorda com as regras de sua mãe (representante do ideal patriarcalista) e, tampouco se deixa abater a uma servidão a *Laurindo*, diferindo-se do comportamento das outras mulheres, empregadas da casa. “[Laurindo] [...] era o filho querido, o sinhozinho a quem todo o mulherio fazia os gostos, correndo. Talvez só eu já não corresse. Às vezes até me impacientava aquele paparico das mulheres com Laurindo [...]”²⁶⁰. Essa particularidade de *Dôra* também é vista pela leitura de Renata Barbosa (1998): “[ela] transcendeu as obrigações e os constrangimentos da condição feminina para tornar-se um ser humano [...]”²⁶¹, sendo, então, concebida como um ser ‘avançado para seu tempo’, portando valores morais e pessoais que não eram condizentes com as convenções dada às mulheres.

²⁶⁰ QUEIROZ, *op. cit.* p. 56.

²⁶¹ BARBOSA, 1998, p. 24.

A participação na companhia de teatro reforça e concretiza seu sonho de ser livre de leis e de ideologias opressoras. O retorno à servidão ao homem, quando se relaciona com o *Comandante*, não aniquila, necessariamente, as conquistas anteriores; apenas revela um aprendizado de maturação sexual, feito segundo a sua vontade e conquista do comando de sua vida, tendo em vista que é ela mesma quem escolhe servi-lo e não o faz por obrigação, mas por vontade própria. A entrega ao *Comandante* também sugere que na ausência de proteção e de carinho, nunca encontrados em sua família, *Dôra* os descobre na pessoa do esposo, e de tal forma que além de ele a fazer se sentir amada, querida, ainda a faz ser dona-de-casa, de fato, dona da sua própria casa, do lar que construíram juntos, contrariando a vida na fazenda com *Senhora*, em que somente a mãe era a única dona daquele espaço.

A relação com o *Comandante*, instituída de entrega plena e submissão desmedida, dá-se voluntariamente, alicerçada pelo sentimento verdadeiro de amor; ainda que subjugada ao poder machista do marido, *Dôra* o aceita por afeição, por “devoção”, como ela mesma diz, haja vista a retribuição que ele lhe garante: afeto, proteção, apoio. Eles não tiveram filhos, mas criaram uma família, o que, segundo Margareth Rago (2004) demonstra uma [...] constituição baseada em outros princípios morais – fundamentalmente, uma aposta radical na espontaneidade da atração entre os sexos [...]”²⁶², desafiando, inclusive, a discriminação social que lhe é atribuída por ter se casado novamente e de modo não oficial, como lembra o estudo de Cláudia Fonseca (2004) sobre as mulheres. Em suma, *Dôra* incorpora um novo ideal feminino que luta para se integrar na sociedade através de sua satisfação pessoal.

3.1.2.3 *Maria Moura*

Em *Memorial de Maria Moura*, Rachel de Queiroz apresenta um romance que se subdivide em várias seções, a fim de revelar uma única história através do ponto de vista de vários personagens.

A narrativa se passa no século XIX, por volta de 1850 e, assim como *Dôra*, *Doralina*, o início do enredo também retrata o ambiente rural, com os costumes de vida

²⁶² RAGO, 2004, p. 599.

característicos de uma família burguesa, dona de terras, como mencionado no trecho: “O nosso sítio do Limoeiro, dentro do distrito de Vargem da Cruz, boa terra de planta e cria [...]”²⁶³.

Num trabalho sobre “mulher e família burguesa”, Maria Angela D’Incao (2004) afirma que no começo do século XIX a vida no Brasil se concentrava no campo.

O estilo de vida da elite dominante na sociedade brasileira era marcado por influências do imaginário da aristocracia portuguesa, do cotidiano de fazendeiros plebeus e das diferenças e interações sociais definidas pelo sistema escravista. A chamada família patriarcal brasileira, comandada pelo pai detentor de enorme poder sobre seus dependentes, agregados e escravos, habitava a casa-grande e dominava a senzala (D’INCAO, 2004, p. 223).

A análise de D’Incao (2004) demonstra que o período da narrativa de Rachel de Queiroz retrata muitos resquícios comportamentais (e mesmo ideológicos) da sociedade brasileira sob a configuração de influências coloniais, sobretudo com relação as famílias abastadas, da elite social.

Joelma Silva (2000) acrescenta que o cenário retratado na obra apresenta fortes influências do surgimento de ideias socialistas pelo mundo, em que enquanto a Europa já discutia as ‘questões sociais’, no Brasil essas reflexões ainda eram tímidas, pois “[...] a escravatura era uma realidade, e mesmo com as pressões internacionais, o país permanecia sob aquele regime, até mesmo pelo fato de ainda sobreviver da terra”²⁶⁴.

Nesse viés, o enredo de *Maria Moura* traz ilustrações dos costumes do século XIX e das diferenças de estilos de vida entre ricos e pobres, como nos trechos em que há referências ao fato de que as filhas de fazendeiros (‘sinhás’ como Moura) são servidas por empregadas (as ‘cunhãs’), desde a hora de se vestir até as refeições. “[...] Chiquinha chegava, me chamando paro o chá de capim santo com broa de milho, que se servia sempre àquela hora [...]”²⁶⁵.

Através desse contexto existencial, o estudo de Mônica Raisa Schupun (2002) considera que o romance de Rachel de Queiroz “[...] trata [...] das relações entre os homens e as mulheres, entre o feminino e o masculino, das fronteiras que separam e ligam tais universos, e das fissuras que as atravessam”²⁶⁶. Desse modo, a imagem da

²⁶³ QUEIROZ, 1992, p. 30.

²⁶⁴ SILVA, 2000, p. 30.

²⁶⁵ QUEIROZ, 1992, p. 25.

²⁶⁶ SCHUPUN, 2002, p. 177.

protagonista promove uma reflexão sobre o modo como são construídos os destinos femininos e masculinos a partir de seus papéis sociais, dentro de uma ideologia patriarcal em que o domínio masculino é visto com naturalidade, questionando, inclusive, as relações matrimoniais embasadas no poder econômico das famílias tradicionais.

A performance masculinizada de *Moura* associada a questão que ela faz de ser tratada como “Dona Moura” revelam que ela mesma propõe, com suas atitudes, que o ambiente público não deve ser exclusividade do homem assim como a maternidade e a servidão ao patriarca não é a essência feminina; *Moura* é a “sinhá” e o chefe de um grupo de homens ao mesmo tempo e ao apropriar-se dos espaços masculinos, ela reforça a noção de que como são eles os detentores de poder, será apenas se comportando como um deles que ela poderá chefiá-los e viver livre de imposições socioculturais, garantindo a sua sobrevivência.

A partir desse âmbito, *Maria Moura* incorpora o perfil de moça de elite por um curto espaço de tempo na narrativa; inicialmente, vive com a mãe e o padrasto, na fazenda *Limoeiro*, herança de seu pai.

Se comparada com as outras protagonistas (*Conceição* e *Dôra*, por exemplo), *Moura* mantém, como elas, uma identidade forte, audaciosa. Entretanto, enquanto as outras duas buscam a auto-realização através do magistério, da adoção do afilhado e do amor e casamento²⁶⁷, *Moura* se satisfaz na busca pelo poder, adquirido por meio da autonomia econômica, como completa Barbosa (1999): “[...] E para conseguir seu intento, não hesita em manipular quaisquer pessoas e empregar quaisquer meios²⁶⁸”, uma vez que para ela, a aquisição de terras lhe proporcionaria também o respeito social, embora *Moura* não quisesse apenas o direito à propriedade, mas também “[...] o latifúndio com todo o poder e riqueza que este poderia lhe render”, segundo Joelma Silva (2000).

A busca de *Maria Moura* pelo poder também se estabelece em suas relações sexuais. Conforme Michel Foucault (1988), a sociedade repreende os discursos sobre o sexo bem como sua prática livre justamente por visar um controle “do indivíduo e da população”, instaurado pelas instituições familiar, religiosa, educacional, etc. Tendo em vista que o dinheiro e os rumos de uma sociedade, segundo Foucault (1988),

²⁶⁷ Fatos que ocorreram com as personagens *Conceição* e *Dôra*, respectivamente.

²⁶⁸ BARBOSA, 1999, p. 45.

relacionam-se com a maneira como os sujeitos lidam com o sexo, a prática sexual se consolida com o acesso ao poder na sociedade, daí a protagonista utilizá-la estrategicamente, como se a relação sexual servisse apenas para satisfazer suas necessidades pessoais, desvinculada de qualquer obrigação social (como o matrimônio ou maternidade, por exemplo), e, conseqüentemente, fazendo de *Moura* uma detentora de autoridade, de poder, porque mesmo se entregando aos homens que escolhe para si, ela não se vincula definitivamente a nenhum deles.

Outra quebra de expectativa feminina instaurada pela personagem é o fato de ela buscar o prazer sexual e se satisfazer nas relações afetivas. Considerando sua ruptura com o padrão moldado pela cultura da época à mulher, que deveria ser mãe, esposa e dona-de-casa, a protagonista aniquila a ideia de que “[...] a mulher deve manter a sua castidade mesmo depois de casada”²⁶⁹, e a concepção de que “[...] o prazer [...] e a ideia do orgasmo [...] se torna algo escandaloso ou mesmo impensável”²⁷⁰, uma vez que perde a virgindade ainda solteira, e se entrega àqueles por quem se sente atraída mesmo sem ter qualquer vínculo matrimonial.

Guacira Lopes Louro (1997) acrescenta que a noção de poder estabelecida por Foucault se manifesta de várias formas na sociedade, tratando-se, na verdade, de uma estratégia de vida. Considerando que *Conceição*, *Dôra* e *Moura* se valem de diversas manobras para sobreviver no mundo que a cercam, Louro (1997) afirma: “É importante notar que, na concepção de Foucault, o exercício do poder se dá entre sujeitos que são capazes de resistir [...]”²⁷¹. Pensando nessa ideia, a constatação de Guacira Louro (1997) se adéqua no caso de *Maria Moura*, uma vez que dentre todas as formas de resistência, a de *Moura* se mostra a mais emblemática, pois sugere que há uma junção de forças das outras protagonistas que culmina na representação de um sujeito que forma relações “[...] em que há, constantemente, negociações, avanços, recuos, consentimentos, revoltas, alianças”²⁷².

Enquanto as outras mulheres de Rachel de Queiroz demonstram incômodo com relação a situação em que vivem, sem, contudo, tomarem atitudes radicais que possam modificar, definitivamente, os problemas que enfrentam em face a condição feminina

²⁶⁹ RAGO, 1985, p. 83.

²⁷⁰ *Idem, ibidem, loc. cit.*

²⁷¹ LOURO, 1997, p. 39.

²⁷² *Idem*, pp. 39, 40.

no meio, *Moura* se arrisca para alcançar seus desejos; a moça articula um modo de matar o padrasto ao descobrir que ele assassinara sua mãe e que desejava se apossar das terras da família.

Ao se ver sozinha na fazenda, vivendo apenas com os empregados, *Moura* passa a ser perturbada por primos e parentes que ambicionam as terras do *Limoeiro*, pensando, inclusive, em se casar com a jovem para obter o patrimônio.

A audácia de colocar fogo na própria casa e fugir com um grupo de homens indicaria, nesse sentido, o grande valor que a protagonista dá a liberdade. Muito embora tenha sido preciso abandonar a vida confortável e segura de sinhazinha, Barbosa (1999) acrescenta que essa mudança de vida foi essencial para o desenvolvimento e amadurecimento de *Moura*.

Além disso, a fuga de suas terras rumo a um futuro incerto por si só já representa a quebra de expectativa que esse sujeito feminino rompe com o ambiente que lhe é de origem. A personagem rejeita, ainda, o casamento com qualquer parente, compromisso que seria o esperado para uma mulher, já que o matrimônio era imprescindível para elas se assegurarem financeira e moralmente, uma vez que casar “[...] representava a única possibilidade de ascensão social [...]”²⁷³. Desse modo, *Moura* “[...] transgride todos os códigos de comportamento, repudia os tradicionais papéis por meio dos quais se convencionou que a mulher costuma se realizar e parte em busca de um caminho próprio”²⁷⁴.

Lembrando que a obra *Memorial de Maria Moura* é dedicada (entre outras pessoas) à “S.M. Elisabeth I, Rainha da Inglaterra (1533-1603), pela inspiração”²⁷⁵, tal como a rainha inglesa, *Moura* não se casa, não tem filhos;

Seu reino não é uma ilha, e sim “a casa forte”, a que tantos impressiona, pela beleza e riqueza que apresenta enquanto fazenda, e pelo aspecto fortificado, de castelo, que oferece. Seu reinado, como o de Elisabeth, se exerce de forma extremamente personalizada e seus “conselheiros”, poucos, escolhidos a dedo, como o foram os de sua inspiradora inglesa. Trata-se, sem dúvida, como Elisabeth, de uma mulher de grande força, respeitada por todos que a rodeiam, inclusive por aqueles que também possuem sua quota de poder, todos homens (SCHUPUN, 2002, p. 178).

²⁷³ *Idem, ibidem*, p. 46.

²⁷⁴ *Idem, ibidem, loc. cit.*

²⁷⁵ QUEIROZ 1992, s/p.

Nesse sentido, *Moura* estabelece uma relação de igualdade com os homens com que se relaciona, numa situação de camaradagem (por exemplo no modo de tratar seus empregados), nunca se prostrando a eles, mas tendo-os como iguais, como sujeitos num mesmo nível ideológico. Mesmo nas ocasiões em que ela se deixa envolver sexual e afetivamente por um homem (como o foi com *Cirino*) ela não o faz de modo inconsciente; *Moura* conhece sua força e poder e não abre mão dessa condição, ainda que diante do amor, pois sua postura é a de não sujeição aos mandonismos masculinos uma vez que é ela mesma o próprio patriarca, o chefe do grupo de sertanejos e, por isso, não há a aceitação de uma inversão de papéis sociais, em que ela se deixaria dominar pelo sujeito amado, como convém ao *Cirino* que, além de dominar a dona da “casa forte”, almejava também apoderar-se das terras e de seus empregados.

Vê-se, claramente, que a última heroína de Rachel de Queiroz defende suas conquistas e seu poder com força e coragem. Ela é uma mulher firme em seus propósitos e que deixa de lado características socioculturalmente ditas femininas para adotar comportamentos masculinizados, talvez por entender que somente atuando como um homem é que a mulher poderia viver conforme suas próprias vontades. Desse modo, *Moura* se veste usando calças, camisas e lenços, como um verdadeiro cavaleiro, sugerindo que ao passar para o lado masculino isto é, ao integrar o grupo deles é que ela pode tomar decisões, resolver problemas e concretizar seus planos de vida sem ser censurada nem impedida pela sociedade. Entretanto, ela o faz sem querer parecer “macho demais”, nos dizeres de Joelma Silva (2000), porque afinal, ela não nega sua feminilidade, apenas não queria ser vista como mulher no ideal de gênero frágil e submisso ao homem, postulado pela cultura dominante do período.

Ainda sobre o seu traje, Marília Gabriela Fiuza (1998) lembra que muitas mulheres guerreiras da história (como Joana D’Arc, por exemplo) tinham como característica o fato de serem filhas únicas ou serem a mais velha entre os irmãos, bem como de desenvolverem os planos de vida de seus pais e avós, daí seu envolvimento com trabalhos masculinos. A transformação através das roupas, parecendo-se com os homens, segundo a pesquisadora, é um processo que faz parte de outra mudança ainda maior, a psicológica. “[...] o fato de cortarem os cabelos, símbolo da feminilidade, impõe um certo respeito à sociedade”²⁷⁶. Assim, a mulher reprimiria a sua feminilidade,

²⁷⁶ FIUZA, 1998, p. 27.

sacrificando-se, de certo modo, para se parecer como um homem, a fim de conseguir viver “[...] outras dimensões, crescendo cada vez mais até atingir uma grandeza capaz de provocar verdadeiras atribulações na limitada maneira de pensar e agir de uma sociedade”²⁷⁷.

No dicionário crítico de Lúcia Osana Zolin (2009), há referências à mulher-sujeito e à mulher-objeto. Nesse sentido, o travestimento de *Maria Moura* identificaria sua posição como sujeito, uma vez que, conforme Zolin (2009): “[...] a mulher-sujeito é marcada pela insubordinação aos referidos paradigmas, por seu poder de decisão, dominação e imposição [...]”²⁷⁸. Para tanto, a personagem evita deixar transparecer seus traços femininos. “Mas o que eu não queria era que vissem o *meu rosto*. A cara de mulher. Mesmo com o cabelo cortado, eu não devia ter feição de homem; já o corpo, disfarçado no traje, ainda podia enganar”²⁷⁹. As características físicas associadas às suas ideias também indicam que a imagem que *Moura* constrói para si era a que ela gostaria que a vissem, como no trecho em que a narradora diz:

Eu queira ter força. Eu queria ter fama. Eu queria me vingar. 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. Daí, nem sei. Talvez essa meninazinha só existisse nos olhos dos estranhos (QUEIROZ, 1992, p. 121).

Ademais, para alcançar a liberdade de vida, ela não poderia se mostrar frágil nem dócil como o uso de vestidos e saias sugerem às mulheres; deveria não só fazer as mesmas atividades dos homens (comandar empregados, organizar atividades, lidar com a terra, resolver negócios, etc) como também andar armada, usar calças para a montaria, utilizar cinturão para carregar suprimentos e utensílios de viagem, entre outros acessórios que demarcariam sua posição social.

E, então, a explicação de Mônica Schupun (2002) para os envolvimento sexuais de *Moura* se justificam na medida em que ela quer mandar e não ser mandada, mesmo nas relações afetivas.

Ao perder a virgindade com o padrasto, por exemplo, *Moura* se entrega ao prazer sexual por curiosidade, por atração; a relação com o primo *Duarte* também se dá

²⁷⁷ *Idem, Ibidem, loc. cit.*

²⁷⁸ ZOLIN, 2009, p. 219.

²⁷⁹ QUEIROZ, 1992, p. 112.

pelo desejo, pelo sentimento, mas o fator preponderante nessa situação é que com o primo, *Moura* jamais seria forçada a se comprometer oficialmente, o que era vantajoso para ela. Já o caso com *Cirino* é fruto de uma paixão que, segundo Mônica Schupun (2002) acabaria com a supremacia da protagonista; “Moura não se deixava levar, sabe o preço de seu poder duramente conquistado, sabe bem que este depende de sua solidão, de não transformar preferidos em esposos [...]”²⁸⁰.

Além disso, Joelma Silva (2000) considera que nas relações afetivas pautadas pela opressão e dominação há a impossibilidade de satisfação do prazer, tanto para as mulheres quanto para os homens. Assim a autora diz:

O prazer somente poderá ser vivido numa relação de iguais, porque entre desiguais não pode haver troca, solidariedade e companheirismo. [...] Não é apenas a mulher que é condenada pela ideologia patriarcal a não ter direito ao prazer, o homem, macho dominador, também é excluído [...] do prazer (SILVA, 2000, p. 41).

Seguindo essa noção, mesmo tendo conquistado a independência ao transgredir leis socioculturais e integrar o mundo masculino, *Moura* não desconsidera totalmente a tradição cultural. Na sua relação com *Duarte*, um meio-primo filho de uma escrava negra com um homem branco tio da protagonista, fica clara as posições sociais que cada um ocupa. *Rubina*, mãe de *Duarte*, jamais aceita sentar-se à mesa com *Maria Moura*, como também não aceita o envolvimento de seu filho com a ‘sinhá’. Assim, mesmo criando suas próprias regras de relação entre os sujeitos, o sistema rígido de estratificação social desenvolvido pelo meio é, de certo modo, mantido na casa da personagem, como no trecho em que ela comenta: “Apesar daquela grande amizade que nos ligou, nunca ninguém pensou que eu chegasse a casar com Duarte. Acho que nem ele pensaria. Afinal, era filho de escrava alforriada e a gente não se casa com filho de cativo, mesmo que tenha do nosso sangue nas veias”²⁸¹.

Mais a frente, a narradora confirma sua preferência pela solteirice, esclarecendo que mesmo gostando muito de alguém, não via vantagem na submissão a um marido, considerando a situação em que ela estava vivendo, no comando da “casa-forte”.

²⁸⁰ SCHUPUN, 2002, p. 179.

²⁸¹ QUEIROZ, *op. cit.* p. 324.

[...] Além do mais, eu tinha horror a casamento. Um homem mandando em mim, imagine; logo eu, acostumada desde anos a mandar em qualquer homem que me chegasse perto. [...] Um homem me governando, me dizendo – faça isso, faça aquilo, qual! Considerando também dele tudo que era meu, nem em sonho – ou pior, nem em pesadelo. E me usando na cama toda vez que lhe desse na veneta. Ah, isso também não (QUEIROZ, 1992, p. 324).

Diante dessa conjuntura, a protagonista simboliza os interesses e as disputas de poder que existe nas relações amorosas. Suas atitudes indefinidas entre ser mulher e se – portar como homem incorporam a noção de competição entre os indivíduos para a conquista de um espaço, de autonomia e, principalmente, de poder. Desse modo, ao refletir sobre suas escolhas, a personagem estabelece que a agressividade do meio social a que ela vive influenciou os seus comportamentos; ela não poderia se conformar com o destino dado às mulheres porque não aceitaria a submissão aos sertanejos “cheirando a cachaça” que ela tinha contato. Logo, ela prefere se isolar do mundo já que não encontra o parceiro ideal, ganhando, em contrapartida, várias opções sociais para se satisfazer, pois, ao contrário das mulheres com suas vidas definidas pelo casamento, os homens poderiam ser o que quisessem.

Ai, Pai, se o senhor não tem morrido, a vida nossa seria tão diferente. Talvez eu já estivesse casada, dormindo nos braços do meu marido. A ideia de um marido não era ruim – pelo menos no que tocava a me satisfazer o coração. Mas que marido? O homem que eu pensava não devia existir no mundo. Pelo menos eu não conheci nenhum. [...] Ah, isso tudo é imaginação de mulher. Tenho que deixar para mais tarde esses pensamentos. [...] No que toca à minha vida [...] só me resta ser eu mesma o meu pai e a minha mãe. E quem sabe o meu marido (QUEIROZ, 1992, p. 227).

É nessa perspectiva que se constrói a imagem de *Maria Moura*, num âmbito irregular às regras socioculturais vigentes ao contexto narrativo, as quais configuram que a existência feminina ideal é aquela que se concretiza com um bom casamento. *Moura*, ao contrário, realiza-se buscando a liberdade e o poder, “ela reivindica uma identidade não de homem, e sim de mulher de poder”²⁸².

²⁸² *Idem, ibidem*, p. 183.

4- Donas da ideologia e Amélias: uma leitura comparativa

“Vivemos um tempo de dúvidas. [...] Angústia da segurança perdida, incerteza sobre um novo mundo a inventar, que começa em nós mesmas, sem modelo e sem referência [...]”.

Féminiser le monde, 1975, apud Oliveira, 1999, p. 57

Em face da possibilidade de haver uma incoerência sobre a construção feminina em Rachel de Queiroz, baseando-se na leitura de seus romances e de suas crônicas que falam sobre a mulher, surge a necessidade de escolha de um método de estudo para analisar essa questão.

Ainda que a literatura comparada seja uma ferramenta complexa, uma vez que, conforme Tânia Franco Carvalhal (1999), abrange uma diversidade de objetos para análise, mesmo assim se mostra como um importante meio de interpretar a questão principal que norteia esta pesquisa, ajudando no “[...] alcance dos objetivos a que se propõe [...] sendo um meio, não um fim”²⁸³.

Além disso, o procedimento de análise de dois gêneros textuais distintos, porém frutos do mesmo autor, através do confronto de seus discursos sobre a imagem da mulher ressalta a noção lembrada por Carvalhal (1999) de que há em cada texto referências a uma variação de relatos ideológicos, tanto os mencionados pelas colunas no periódico quanto as ideias incorporadas e vividas pelos personagens no livro, e que baseado nessa informação, é que se torna possível ler a narrativa e a crônica das mais variadas formas. Logo, o cotejo dos dois gêneros textuais “[...] estimulou a reflexão sobre a produção do texto, como ele se constrói, como absorve o que escuta. Levou-nos, enfim, a novas maneiras de ler o texto literário [...]”²⁸⁴.

Nesse sentido, a ideia de confronto entre os textos e da existência de relações intertextuais entre eles impulsiona a compreensão de que, segundo Carvalhal (1999), não bastaria descobrir a multiplicidade de pensamentos que endossam a concepção sobre a mulher no romance e na crônica. O foco da análise é a tentativa de entender por

²⁸³ CARVALHAL, 1999, p. 7.

²⁸⁴ *Idem*, p. 48-49.

que certo discurso é resgatado na obra e no jornal, seja para ser questionado ou legitimado.

Desse modo, diante de uma breve análise dos romances *O Quinze*, *Dôra*, *Doralina* e *Memorial de Maria Moura* de Rachel de Queiroz, assim como da leitura de suas principais crônicas no jornal *O Estado de S. Paulo* que abordam o tema mulher na sociedade, pode-se pensar na construção de, pelo menos, duas imagens femininas concebidas pela escritora.

A primeira versão de mulher seria a sugerida pelo discurso das crônicas, cuja configuração se embasa na argumentação de que é inegável a necessidade social de se reconhecer e valorizar os direitos civis das mulheres, bem como de aceitar suas lutas políticas num âmbito sociocultural, mas com ressalvas, orientando o leitor do jornal de que seria mais conveniente que o crescimento delas na sociedade se desse em harmonia com o amparo dos homens. Já a segunda versão de mulher é a do sujeito independente, que age em conformidade com suas convicções e não com a tradição, idealizada pelos três romances aqui estudados.

As crônicas analisadas nesta pesquisa indicam que, atualmente, não se questiona a entrada da mulher no mercado de trabalho, nas universidades e nas disputas por cargos públicos, diferentemente do que ocorria em outros contextos temporais como o da própria escritora, por exemplo.

Na coluna do jornal a autora afirma que as mulheres já demonstraram possuir competência e maestria para trabalhar no mesmo nível de eficiência que os homens e que, por isso, já conquistaram seu lugar no mundo. E em algumas situações profissionais elas são até mais flexíveis do que eles, desempenhando melhor certas funções, pois, entre outras coisas, pensam nas pessoas ao seu redor, possuem um espírito coletivo, preocupam-se com a família, como a escritora diz: “De qualquer forma, minha impressão é que a mulher, seja qual for sua posição, não pensa só em si, [...] em sua projeção. Não faz como tantos homens que traçam um caminho próprio [...]. É sempre ela e os seus. Família ou amigos [...]”²⁸⁵.

Esse trecho da crônica *Mulher política* exemplifica o reconhecimento da autora pelas mulheres, apontando que elas são mesmo diferentes dos homens, pois possuem, por exemplo, atributos naturais que as fazem ser mais solidárias do que eles.

²⁸⁵ QUEIROZ, *Mulher Política*, Caderno 2, Estadão, SP, 17 abr. 1999.

Entretanto, o que se torna preponderante na construção da imagem feminina nas crônicas é justamente o questionamento de movimentos feministas e a chamada de atenção das mulheres que, almejando se igualar aos homens profissionalmente, deixam de lado aquilo que a autora considera como a “essência feminina”: a maternidade, a feminilidade.

A ênfase nessa ideia se destaca devido ao fato de Rachel de Queiroz ter criado mulheres ficcionais que fazem justamente o caminho criticado por ela na crônica: elas renegam o casamento convencional, a maternidade ou até mesmo o amor para viverem livres de concepções ideológicas preconizadas pela tradição cultural, chegando até a se masculinizarem e incorporarem um novo sistema baseado no patriarcalismo.

A voz das crônicas que não parte da fala de nenhuma personagem, mas da argumentação da própria autora, alerta: “O que é que nós, mulheres, ganhamos com essa transformação? Em primeiro lugar, perdemos status: [...] hoje, eles até nos dão cotoveladas em meio à corrida para chegar ao ônibus ou ao táxi”²⁸⁶. A independência feminina, nesse viés, talvez tenha também trazido prejuízos para elas, como ter deixado a vida um pouco mais complicada:

Ah, é como eu disse: a vida é cada vez mais complicada. Nos tempos felizes em que a mulher não se tinha liberado e era a “escrava do lar” os homens se apressavam em ceder o lugar no ônibus a uma senhora [...]. Muita mulher acha até que virou homem. Para isso só se veste de calças [...] (QUEIROZ, *O eterno feminino*, Suplemento Feminino de Estadão, 1999).

E, nesse sentido, ter deixado de ser exclusivamente *Amélia*, isto é, dona de casa ou ‘rainha do lar’ não é visto pela crônica como algo totalmente vantajoso, argumentação que é recorrente em outras colunas:

[...] Assumindo deveres que cabiam secularmente à parte masculina da espécie, apenas acumulamos novas tarefas, já que, das nossas irrecorríveis tarefas impostas pela natureza, os novos costumes não nos liberaram. [...] Podem me achar atrasada, reacionária, o que quiserem, mas não creio que este novo mundo esteja bom para nós. (QUEIROZ, *Homem e mulher*, Caderno 2 de Estadão, 22 maio 1999).

Assim como também é comum a crítica àquelas mulheres que querem atuar no mesmo posto profissional e do mesmo modo que os homens:

²⁸⁶ QUEIROZ, *O Eterno feminino*, Caderno 2, Suplemento Feminino de Estadão, 18 dez. 1999.

[...] Ouso porém perguntar: Mas, e soldado? Sim, pra que mulher soldado? O substantivo nem tem feminino. Já vi um batalhão delas desfilando e, confesso, não me deu boa impressão. [...] Mas me parece, sem querer brigar com as feministas, é que guerrear nunca foi função feminina. Brigar é para os machos. [...] Mas uma mulher é ela e suas entranhas. Circunstância que tem de ser levada em conta na hora de escolhermos a profissão. E as que escolhem mal estão praticamente [...] se castrando – tentando virar homem. [...] E a gente acaba tendo mais confiança nos homens, que já estão no ofício há séculos [...] (QUEIROZ, *A condição da mulher*, Caderno 2 de Estadão, 04 out. 1997).

Segundo Luzia Margareth Rago (1985), a participação feminina na esfera pública não minimizou a opressão que o gênero sofre historicamente em relação à dominação masculina, pois, entre outros fatores, muitos preconceitos e costumes sociais ainda permaneceram como a questão da virgindade necessária para o casamento, por exemplo. Assim, Rago diz:

[...] Ao contrário, quanto mais ela escapa da esfera privada da vida doméstica, tanto mais a sociedade burguesa lança sobre seus ombros o anátema do pecado, o sentimento de culpa diante do abandono do lar, dos filhos carentes, do marido extenuado pelas longas horas de trabalho. Todo um discurso moralista e filantrópico acena para ela, de vários pontos do social, com o perigo da prostituição e da perdição diante do menor deslize (RAGO, 1985, p. 63).

O comentário de Rago alega que, de certo ponto de vista, a vida da mulher não melhorou com sua participação no mundo externo ao do lar, mas que duplicou suas tarefas e responsabilidades porque a tornou empregada na casa e no emprego, como também as crônicas de Rachel de Queiroz alegam. Entretanto, a visão de Rago admite também que a desvalorização da mulher na sociedade e a consequente necessidade de ter que trabalhar duas vezes para se colocar como sujeito no meio tem a ver com a imagem maternal, santificada e devotada ao lar, construída pela cultura. “Esta desvalorização é imensa porque parte do pressuposto de que a mulher em si mesma não é nada, de que deve esquecer-se deliberadamente de si mesma e realizar-se através dos êxitos dos filhos e do marido”²⁸⁷.

Seguindo esse pensamento, Rago justifica, então, que mesmo conseguindo um emprego e atuando publicamente, “[...] o campo de atuação da mulher fora do lar

²⁸⁷ RAGO, 1985, p. 65.

circunscreveu-se ao de ajudante, assistente, ou seja, a uma função de subordinação a um chefe masculino em atividades que a colocaram desde sempre à margem de qualquer processo decisório”²⁸⁸.

A esse respeito, a crônica de Rachel de Queiroz considera a atuação pública da mulher como “pisando ainda em falso”, tal como o faziam as feministas de seu tempo. “[...] Pisando ainda em falso, querendo assumir as posturas do homem, já neste século apareceu a feminista. Era aquela que se vestia com forçada sobriedade, usando tailleurs quase masculinos [...]”²⁸⁹. Endossando a crítica às feministas, Rachel de Queiroz se posiciona mais claramente:

[...] Há, é verdade, uma parte do mulherio que não disputa aos homens o trabalho e os comandos. Creio que me incluo entre elas. O feminismo representou o grande começo – mas vocês não acham, companheiras, que fomos longe demais? O fato é que, docemente, retornamos ao fogão e ao forno [...]. Afinal, alguém tem que fazer isso (QUEIROZ, *A feminilidade*, Caderno 2 de Estadão, 04 jul. 1998).

Há crônicas que também questionam a tese das feministas de que a mulher consegue ser independente e se desenvolver existencialmente sozinha, afirmando:

[...] Conclui-se, a mulher já tem consciência plena de que é um ser humano, igual ao ser humano masculino. Muito bem, mas isso, essa igualdade, só será efetiva quando se resolver o assunto da maternidade. [...] E é nesse ônus imposto pela espécie que as feministas esbarram. A fecundação, vá lá: podem-se usar as técnicas já adiantadas de fecundação artificial. Mas e depois? [...] O seu amparo natural seria o pai daquele filho [...] (QUEIROZ, *Filho, quem dá é Deus?*, Caderno 2 de Estadão, 2 jan. 1999).

Partindo desse pressuposto, Rachel de Queiroz constata que o problema das conquistas sociais femininas são as ações de movimentos feministas que surgiram se exaltando, alegando que as mulheres são superiores aos homens, “[...] que todas éramos vítimas da arrogância e da tirania masculinas, etc, etc”²⁹⁰ (Além de discordar dessa ideologia, a autora também questiona a noção de que as mulheres devem ter os mesmos direitos que os homens, já que elas não são biológica e essencialmente iguais a eles; a mulher, segundo as crônicas, possui natureza diferente da masculina e, exatamente por

²⁸⁸ *Idem, ibidem, loc. cit.*

²⁸⁹ QUEIROZ, *A feminilidade*, Caderno 2 de Estadão, 04 jul. 1998.

²⁹⁰ QUEIROZ, *Masculino e feminino*, Caderno 2, Suplemento Feminino de Estadão, 27 jul. 1997.

isso, necessita de direitos não iguais aos deles mas condizentes com suas necessidades, como a liberação do trabalho nos períodos de amamentação, pós-parto ou menstruação, por exemplo. Na crônica *Trabalho feminino*, a escritora chega a defender a ideia de criação de legislações trabalhistas específicas para elas.

Nesse sentido, a ideia de mulher trazida pelas crônicas da romancista é aquela em que o sujeito luta para conquistar seu lugar no mundo, fazendo-se valorizado por esse esforço, sem se sobrepor ao outro gênero nem confundir liberdade existencial com radicalismo feminista, argumentação que também foi defendida por colunas jornalísticas nos anos 80, no jornal *Folha de S. Paulo*, pela sexóloga Marta Suplicy, nas quais criticava a confusão que muitas mulheres faziam entre o que ela chama de ‘liberação feminina’ e ‘aquisição de comportamentos ditos liberados’²⁹¹.

Tal como a mensagem que Rachel de Queiroz traz em suas crônicas sobre as mulheres, Suplicy alega que a mulher pode e deve lutar para ser alguém na sociedade, mas jamais se deixar enveredar por caminhos masculinizados, como a perda da feminilidade, a rigidez e o autoritarismo no comando dos cargos profissionais, a aquisição de amantes ou a defesa da ideia de ‘sexo pelo sexo’, pois em última instância, essas práticas são histórica e culturalmente típicas do gênero masculino e, segundo essa visão, seria, no mínimo, imprudente considerar tais atitudes naturais para um sujeito feminino. E Marta Suplicy (1984) sintetiza: “Essa confusão é consequência de dois fatores [...]: a opressão real existente contra a mulher e a imaturidade emocional de muitas”²⁹².

Além disso, Rachel de Queiroz também esclarece que embora as mulheres tenham deixado o domínio da execução de atividades domésticas, elas deixaram “[...] de ser apenas essa rainha. Porque o lar ainda não a liberou: a casa, a comida, o cuidado com os filhos”²⁹³ e lembra que a saída feminina do lar para o trabalho só aumentou seu ônus, uma vez que agora elas enfrentam uma “dupla jornada”.

Tendo em vista essas percepções nas mensagens das crônicas e, levando em conta a teoria de Michel Foucault (2013) em que se considera que qualquer análise sobre um discurso deve perceber “[...] a existência do indivíduo que escreve [...]”²⁹⁴, torna-se

²⁹¹ SUPLICY, 1984, p. 161.

²⁹² *Idem, ibidem, loc. cit.*

²⁹³ QUEIROZ, *Trabalho feminino*, 1999.

²⁹⁴ FOUCAULT, 2013, p. 27.

importante perceber o momento sociocultural de divulgação das colunas. Como as crônicas estudadas foram publicadas nos anos de 1990 e início de 2000, a voz discursiva que fala no jornal o faz em um momento em que já se aceitava a participação feminina na vida pública, mas também fala de um período em que ainda se discutia as leis civis das mulheres e seus direitos trabalhistas, a polêmica do uso da pílula anticoncepcional, a questão do aborto, entre outros temas, como é possível perceber em publicações da mesma época de outras escritoras, romancistas, jornalistas, políticas e sexólogas, como Marina Colasanti, Marta Suplicy e Carmita Abdo, por exemplo.

A pesquisa de Jacqueline Pitanguy, Leila Barsted e Dayse Miranda (2006) considera que foi nos anos de 1990 que as brasileiras ganharam regulamentações constitucionais, sendo um período “[...] essencial para o enfrentamento das profundas desigualdades sociais [...]”²⁹⁵. Em 1993, por exemplo, ocorreu em Brasília-DF a Conferência Nacional de Mulheres “[...] na qual se elaborou uma Carta com as propostas e demandas dos movimentos feministas para o governo”²⁹⁶.

Diante disso, a voz de Rachel de Queiroz no jornal ecoa lembrando as muitas conquistas sociais para as mulheres, mas também menciona que ainda havia questões a serem respondidas sobre as novas funções sociais femininas, além da maternal e da doméstica. A voz que fala nesses textos também demonstra que as próprias mulheres sentem dúvidas quanto ao seu futuro social e ainda incertas quanto ao fato de estarem agindo bem em deixar os filhos com as babás ou em creches para poderem trabalhar, ganhar seu salário, desenvolver uma carreira profissional.

Se o texto de Rachel de Queiroz for lido como uma espécie de comentário (flexibilidade que a natureza do gênero permite) sobre fatos sociais, então, segundo Foucault (2013), é possível pensar que a estrutura discursiva “[...] permite dizer algo além do texto mesmo. [...] O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta”²⁹⁷. Dito de outro modo, não é a menção a trajetória feminina que traz novidade às informações das crônicas, mas os questionamentos quanto aos avanços sociais das mulheres na medida em que, segundo as colunas, há excessos da parte delas e é essa a questão que adquire ênfase no discurso, fazendo com que o texto da cronista dialogue com outras ideias e com outras concepções ideológicas sobre o tema.

²⁹⁵ Pitanguy, *et. al*, 2006, p. 11.

²⁹⁶ *Idem, ibidem*, p. 21.

²⁹⁷ FOUCAULT, 2013, pp. 24-25.

Em linhas gerais, a voz que fala nas crônicas chama a atenção de seu interlocutor, sobretudo as leitoras, colocando-se como parte integrante dessa reflexão, para refletir e questionar certos discursos, lutas políticas e comportamentos femininos a fim de discutir se ao querer valorizar a mulher, a sociedade (e as próprias mulheres) não estaria, porventura, cometendo alguns equívocos. “Creio que falo em nome de todas as mulheres de bom senso [...]”²⁹⁸, diz Rachel de Queiroz. E, em seguida, rebate as bandeiras das feministas: “O velho discurso das feministas [...] já teve o seu tempo [...]. Mesmo porque, hoje, entendemos que precisamos não de direitos iguais aos dos homens, mas de direitos diferenciados [...]. Afinal, a fonte criadora da vida somos nós”²⁹⁹. Mais a frente, outras crônicas confirmam essa ideia:

[...] Porque o feminismo é a contradição do destino da mulher. As feministas [...] mantinham uma postura de combate contra as posições masculinas na sociedade. Afinal, as mulheres descobriram que elas devem e podem avançar ao lado do homem, em vez de contra ele (QUEIROZ, *Perguntas e Respostas*, Suplemento Feminino de Estadão, 1999).

Há ainda um saudosismo sugerido nas crônicas com relação a contextos sociais passados (provavelmente os da juventude da escritora), quando, na ausência da libertação feminina do lar para a vida pública, as mulheres, tidas culturalmente como frágeis e sensíveis eram cortejadas, amparadas e guiadas pelos homens. “O homem é nosso par natural [...], principalmente quando precisamos dele para a manutenção da família: se a natureza os fez mais fortes fisicamente, [...] é justo que usem dessa superioridade para nos proteger, nos sustentar”³⁰⁰.

O saudosismo mencionado por Rachel de Queiroz resulta, segundo Rosiska Oliveira (1999), na lembrança “[...] do tempo em que tudo era claro: trajetórias de vida, sonhos e projetos”³⁰¹. Além do que, quando o espaço público anteriormente dominado pelos homens passou a permitir que elas exercessem certas atividades que eles já desempenhavam há tempos, segundo as crônicas, elas apenas passaram a assumir funções mais trabalhosas, libertando-os de tais obrigações, o que, na concepção da cronista, talvez esse fato não fosse algo tão vantajoso para as mulheres. Por isso a

²⁹⁸ QUEIROZ, *O chamado eterno feminino*, Caderno 2, Suplemento Feminino de Estadão, SP, 28 fev. 1998.

²⁹⁹ *Idem, ibidem, loc. cit.*

³⁰⁰ QUEIROZ, *Mulher moderna*, Caderno 2, Suplemento Feminino de Estadão, SP, 12 dez. 1998.

³⁰¹ OLIVEIRA, 1999, p. 54.

crônica diz: “[...] e os homens estão ali, de olho, meio inquietos, meio triunfantes, - afinal, o que elas realizam é o que eles deixaram de fazer! [...]”³⁰².

Situa-se, nesse plano, o modo como Rachel de Queiroz vê o desenvolvimento sociocultural da mulher, falando também de seu próprio lugar no mundo, ou seja, falando de suas experiências femininas. Embora seu discurso seja mais objetivo, supondo ser direcionado ao leitor do jornal, há passagens em que ela deixa uma ideia em aberto, indicando que ela suscita um pensamento e deixa a cargo do ouvinte o seu fechamento, a sua conclusão, ao mesmo tempo em que ela disserta sobre suas visões de mundo (mais aprofundadas neste gênero textual porque não contam com a mediação de personagens, mas com a fala da própria cronista).

Ainda que o assunto mulher na sociedade seja complexo, Rachel de Queiroz atua como a voz que tem o privilégio de abordar o tema: ela faz parte desse universo sociocultural de transformação da vida feminina e ela é a autora da coluna no jornal, podendo “conversar” com várias mulheres ao mesmo tempo e provocá-las consequentemente a pensar sobre si mesmas enquanto sujeitos sociais.

Por essa razão e também devido ao fato da escritora ter se declarado completamente interessada na figura humana, Angela Tamaru (2006) afirma que o foco na mulher e nas questões femininas é algo recorrente nas crônicas de Rachel de Queiroz e sintetiza:

A escritora afirma que o sexo frágil nunca foi o feminino. Assegura que, no par humano, a mulher sempre foi a mais forte, aquela que aguenta a família e os seus problemas, a criação dos filhos, a economia doméstica e, atualmente, sua própria profissão (TAMARU, 2006, p. 56).

O comentário de Angela Tamaru (2006) pode ser confirmado na leitura das crônicas, em que se encontra também uma defesa, preocupação e valorização do ser feminino. Associado a essas características, Rachel de Queiroz também usa a crônica para afirmar que a escrita feminina não é igual a masculina, pois, para ela, o universo de visão e de experiências de vida da mulher não é o mesmo do homem, o que poderia ser visualizado na tentativa de muitas escritoras de tecer textos capazes de combater a visão estereotipada sobre as mulheres, buscando enfatizar o importante papel social que elas ocupam, reconhecendo, enfim, seu valor no mundo.

³⁰² QUEIROZ, *Açucenas e Matriarcas*, Caderno 2 de Estadão, SP, 25 abr. 1998.

Dessa maneira, a construção da imagem da mulher nas crônicas de Rachel de Queiroz parte de uma espécie de princípio em que se considera a consciência do outro para quem o texto fala (isto é, considera-se a visão do leitor), tendo em vista que a cronista direciona, diversas vezes, sua fala diretamente para o interlocutor, incluindo-se no discurso, como sendo uma de suas leitoras: “[...] nós, todas, mulheres brasileiras, iremos votar [...]”³⁰³; “Ah, bons tempos! Não é, colegas?”³⁰⁴; “Creio que falo em nome de todas as mulheres de bom senso [...]”³⁰⁵; “Contando estas coisas quero explicar que [...]”³⁰⁶; “Eu [...] que era das mais entusiasmadas em romper com a tutela masculina [...]”³⁰⁷.

Além de conceber seu ouvinte/leitor, a autora parte de uma abordagem argumentativa que faz, ocasionalmente, referências históricas, sugerindo que o discurso da crônica também possui um caráter informativo: “[...] Quem primeiro se insurgiu contra esse esquema foi a mulher americana. Me lembro ainda, [...] que foi após a Primeira Grande Guerra que a mulher decidiu sair do gineceu”³⁰⁸; “Quando, nos anos 20, começaram a se aguerir as lutadoras pela liberação feminina, ninguém tinha fé no êxito do movimento”³⁰⁹; “[...] perfil menos definido [...] é o da mulher. Vai desde a camponesa asiática [...] chegando até à mulher de alto coturno, política, [...] e mesmo Chefe de Estado [...] como a Rainha da Inglaterra, [...] como Margareth Thatcher [...]”³¹⁰.

Nas crônicas, Rachel de Queiroz traça um ponto de vista sobre o mundo e sobre si mesma nos posicionamentos e nas impressões que revela sobre as mulheres. É como se ela desenvolvesse a imagem que tem sobre o ser feminino, considerando que essa ideia só terá sentido na medida em que se relacionar com as ideias dos outros, tal como Mikail Bakthin (1981) verifica na poética de Fiódor Dostoiévsky:

Somente quando contrai relações dialógicas [...] com as ideias dos outros é que a ideia começa a ter vida, [...] formar-se, [...] a encontrar e renovar sua expressão verbal, a gerar novas ideias. O pensamento humano só se torna pensamento autêntico [...] sob as condições de um contato vivo com o

³⁰³ QUEIROZ, *O feminismo*, Caderno 2 de Estadão, 13 set. 1998.

³⁰⁴ QUEIROZ, *Mulher política*, Caderno 2 de Estadão, 17 abr. 1999.

³⁰⁵ QUEIROZ, *O chamado eterno feminino*, Caderno 2 de Estadão, 28 fev. 1998.

³⁰⁶ QUEIROZ, *Liberdade, liberdade*, Caderno 2 de Estadão, 01 nov. 1997.

³⁰⁷ *Idem, ibidem*.

³⁰⁸ QUEIROZ, *Profissão de mulher*, Caderno 2 de Estadão, 16 ago. 1997.

³⁰⁹ QUEIROZ, *A condição da mulher*, Caderno 2 de Estadão, 04 out. 1997.

³¹⁰ QUEIROZ, *O chamado eterno feminino*, Caderno 2 de estadão, 28 fev. 1998.

pensamento dos outros [...]. Como a palavra, a ideia quer ser ouvida, entendida e “respondida” por outras vozes e de outras posições. Como a palavra, a ideia é por natureza dialógica [...] (BAKHTIN, 1981, p. 73).

Através desse pressuposto, a imagem da mulher na crônica racheliana é formada a partir de um esquema discursivo no qual a escritora se refere a outras vozes (quando cita o discurso das feministas, quando cita a fala dos homens sobre as mulheres, quando menciona a voz das matriarcas nordestinas, etc), confrontando-as com seus argumentos, a fim de provocar uma reflexão sobre o tema no leitor, gerando também uma nova ideia nele. Aliás, ao retomar pensamentos sobre a mulher dos quais discorda, a colunista reforça ainda mais o seu ponto de vista.

Desse modo, embora a voz do discurso parta de uma consciência monológica do autor sobre o assunto dissertado, o texto não se restringe a uma só ideia e/ou visão sobre o lugar que a mulher ocupa ou deveria ocupar no mundo; ele também dialoga com aquelas perspectivas que a aceitam em qualquer cargo ou situação social.

Então a autora diz: “A luta feminina [...] valeu a pena? [...] é certo que valeu. [...] Somos, até certo ponto, senhoras dos nossos narizes. [...] Verdade que há uma contra-partida nessa liberação. Assumimos carga dupla, se queremos ter família e emprego³¹¹”. E conclui dizendo: “[...] Aliás, essas discussões seriam todas ociosas se as mulheres não se mostrassem tão invasoras das áreas tradicionalmente masculinas”³¹².

Levando-se em conta tais observações, nota-se, pois, que Rachel de Queiroz valoriza as mulheres, reconhece nelas um diferencial em relação aos homens (como a solidariedade, por exemplo), preocupa-se com sua condição social, mas também admite a necessidade de se aceitar o homem como o “cabeça do casal”, por razões culturais e até mesmo biológicas, uma vez que nessa concepção, ele é, de fato, o mais forte e o responsável por guiá-la e defendê-la. Essa aceitação, na visão da cronista, em nada interfere na posição de mulher moderna (a que trabalha fora de casa, que divide as despesas domésticas, que é independente), papel que ela mesma tomou para si.

Como já foi mencionado, vê-se na representação feminina de Rachel de Queiroz, tanto nas crônicas como nos romances analisados neste trabalho, pelo menos duas versões para a concepção do ser mulher; a primeira versão correspondendo a das crônicas e a segunda referente a imagem feminina criada pelos romances estudados.

³¹¹ QUEIROZ, *O feminismo*, Caderno 2 de Estadão, 13 set. 1998.

³¹² QUEIROZ, *A família moderna*, Caderno 2 de Estadão, 16 jan. 1999.

Se por um lado a cronista sugere que a mulher pode ser moderna e conquistar seu lugar no mundo ao lado de um companheiro que a guie e proteja, sem que haja sobreposição de um pelo outro, por outro lado o comportamento de suas heroínas (*Conceição*, *Dôra* e *Maria Moura*) estabelece uma nova posição para a mulher na sociedade, na qual não necessariamente seja preciso o amparo masculino.

Conceição, por exemplo, opta por ser solteira, não porque não amasse ninguém ou porque não tivesse se apaixonado por alguém, mas porque não via nos homens de seu contexto social um tipo capaz de poder adequar suas próprias convicções e ideologias socioculturais, de mulher culta que leciona e lê tratados de sociologia, com o sentimento amoroso.

Esse fato não significa, contudo, que ela não quisesse se casar ou realizar-se como esposa ou mãe (há passagens em que a protagonista admira a felicidade da prima *Lurdinha*, irmã de *Vicente*, envolvida no noivado com o *Clóvis*); significa que ela não julga vantajoso abrir mão de suas convicções e se entregar ao matrimônio, aniquilando-se pelo marido, aceitando a subjugação feminina que a tradição dos relacionamentos de sua época propõem. Em suma, *Conceição* não consegue estabelecer um diálogo com os homens de seu tempo, em especial com o primo *Vicente*, por quem devota afeto, pois não se vê como as mulheres de sua geração ou como a avó (“senhoras de alma azul”, conforme a narrativa se refere) as quais se compatibilizam com as imposições matrimoniais e com as regras do patriarcado. *Conceição* se vê, portanto, destoante do meio e se realiza então, solitariamente.

Dôra, por sua vez, também representa uma ideia de mulher que busca seu lugar no mundo de um modo divergente do meio em que vive, mas ao contrário de *Conceição*, *Dôra* vai um pouco mais além nas decisões sobre seu destino, decidindo cortar radicalmente os laços de opressão com o passado, na vida oprimida que tinha com sua mãe, matriarca da família, mudando-se para a cidade grande, rumo a uma nova experiência existencial.

Embora o desprendimento familiar tenha ocorrido após a morte de seu primeiro marido *Laurindo*, e ainda após a descoberta de que sua mãe se envolvia sexualmente com o genro, é também fato que *Dôra* encarna uma nova postura como sujeito. Ela deixa de se importar com a opinião dos outros, da sociedade e das tradições culturais de sua época e age conforme a sua vontade. Se entrega ao amor novamente, mas no

segundo caso, por um homem escolhido por ela mesma e não nos moldes das uniões convencionais, já que não se casam oficialmente, unindo-se exclusivamente pelo amor. O sentimento é tão legítimo que a faz desconsiderar o ciúme e o machismo do marido.

Mesmo no retorno à casa de sua mãe na posse de sua herança, *Dôra* não é mais a mesma pessoa, pois transforma-se em mulher independente. O final da narrativa sugere que a fazenda *Soledade* e as terras da família vão seguir uma nova administração, agora sob o comando de um sujeito que sonhou e experimentou um ideal de vida diferente daquele que lhe era oferecido, isto é, experimentou outras opções sociais para ser mulher.

E no caso de *Maria Moura*, há uma radicalização ainda maior da postura feminina que vai muito além da inadequação social de *Conceição* e da opressão de *Dôra*. *Moura* constitui a imagem de mulher forte, independente e guerreira (talvez numa junção das principais características das outras protagonistas), sendo comparada, inclusive, com a rainha Elizabeth I (1558-1603), da Inglaterra a qual, segundo Angela Tamaru (2006), também tinha “[...] aversão ao casamento”³¹³, tamanha era a sua ambição e dedicação ao seu reino.

A última heroína de Rachel de Queiroz se torna uma matriarca (tal como *Dôra*) e chefe de um grupo de homens que atuam como cangaceiros, posto adquirido devido as circunstâncias de sua vida. Após o assassinato de sua mãe e a morte do padrasto, *Moura* incorpora uma figura masculinizada para se defender e proteger seus bens dos primos que ambicionavam lhe tomar a herança.

Mulher de personalidade forte, *Moura* constrói uma fazenda para viver com seu bando de acordo com seus interesses. Para isso, abre mão de uma existência submissa (como seria se se casasse nos padrões patriarcais da época), decidindo mandar, ditar as regras e jamais ser mandada.

Ela não dispensa, no entanto, o lado feminino; é mulher e valoriza esse estado, mas deixa claro que para chefiar uma “casa forte” e ser dona de si e da própria vida, é imprescindível se vestir de estereótipos masculinos já que, para ela, ser homem é ter acesso ao poder.

Os comportamentos demonstram que as três protagonistas não assumem posturas fixas e estáveis no meio em que vivem; elas são mulheres que agem conforme

³¹³ TAMARU, 2006, p. 123.

suas necessidades pessoais e também sociais, mas nem sempre suas ações correspondem fielmente a um perfil de sujeito autônomo ou totalmente oprimido pelo sistema cultural.

Mesmo no caso de *Maria Moura*, talvez a mais ousada e valente de todas as heroínas rachelinas, há uma oscilação em suas atitudes, ao que a filósofa francesa Simone de Beauvoir (1960) analisa muito bem, quando considera a existência de uma duplicidade nas mulheres, mesmo nas mais independentes.

Maria Moura, se pensada na visão sobre a mulher estabelecida por Beauvoir (1960), “[...] quer viver como um homem e como uma mulher ao mesmo tempo [...]”³¹⁴, pois mesmo querendo participar do mundo masculino e se posicionar como sujeito atuante e independente na sociedade, Beauvoir diz que “[...] é ainda muito mais difícil para a mulher do que para o homem estabelecer as relações que deseja com o outro sexo. Sua vida erótica e sentimental encontra numerosos obstáculos”³¹⁵.

Desse modo, mesmo se portando como um homem para “vencer em sua vida de mulher”, *Moura* é ainda o tipo de sujeito que permeia um mundo cuja estrutura social ainda não foi completamente transformada na condição de vida feminina e, por isso, mesmo sendo corajosa, forte e detentora de poder, de certo modo, a protagonista ainda “[...] não se acha tranquilamente instalada em sua nova condição”³¹⁶ (assim como *Conceição* e *Dôra* também), pois ela não foi, desde a infância, criada para ser livre, para conquistar seu posto no mundo ao seu deleite, como os homens são.

Nesse viés, quando *Moura* titubeia e se sente dividida entre possuir *Duarte*, seu amante fiel, ou se sucumbir à paixão por *Cirino* há um conflito que “[...] caracteriza [...] a situação da mulher libertada”³¹⁷; ela não quer renunciar sua soberania conquistada e também não quer se confinar no papel de fêmea submissa, almejando os privilégios sociais que os homens detêm, daí a justificativa para sua postura dupla e por vezes contraditória, pois “desde que ela deixa de ser uma parasita, o sistema baseado em sua dependência desmorona; entre o universo e ela não há mais necessidade de um mediador masculino”³¹⁸, estabelece Beauvoir. Contudo, o homem continua sendo, mesmo para a mulher independente, um “tirano mesquinho” e um “herói libertador”

³¹⁴ BEAUVOIR, 1960, p. 454, vol. 2.

³¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 455.

³¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 451.

³¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 452.

³¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 449.

simultaneamente, o que para a filósofa explica a ambivalência feminina em relação aos homens.

Em suma, Beauvoir argumenta que a razão da incoerência das mulheres reside no fato de que elas não têm escolha senão se apoiar no homem porque ele é para ela “[...] o único meio e a única razão de viver”³¹⁹. E então, “[...] daí vem o paradoxo de sua situação: elas pertencem ao mesmo tempo ao mundo masculino e a uma esfera em que esse mundo é contestado; encerradas nessa esfera [...] não podem instalar-se em nenhum lugar com tranquilidade”³²⁰.

Além disso, Vera Paiva (1990) acrescenta que a ideia de identidade pessoal se forma a partir dos aspectos psicológicos atrelados ao desenvolvimento do mundo exterior dos indivíduos, e que, nesse sentido, a cultura é algo intrínseco a evolução do comportamento humano e, portanto, de sua identidade.

Para Paiva (1990), apesar de haver uma relação entre as características físicas (ou biológicas) e as ambientais (as ditadas pelo meio externo), é a identidade de gênero, “[...] mais psicológica, relativa a sentimentos, papéis, atitudes e tendências, [é que] define o masculino e o feminino”³²¹. Desse modo, ainda que os fatores biológicos sejam muito importantes na formação da identidade e no modo como cada indivíduo se vê e se coloca no mundo, eles são encobertos “por fatores ambientais”.

Nesse caso, o comportamento de *Conceição*, *Dôra* e *Moura* exemplifica essa ideia, pois, embora mulheres, elas adotam, por vezes, atitudes não femininas, segundo os padrões de suas épocas, justamente pela força das circunstâncias em que se envolvem.

Ao discorrer sobre mulheres emblemáticas da tradição judaico-cristã, como *Eva*, *Lilith* e *Maria*, Vera Paiva (1990) retoma as origens do patriarcado para explicar de que modo essas personagens históricas foram (e ainda o são) tomadas como referências para se pensar a mulher na sociedade.

Fazendo um paralelo com as protagonistas de Rachel de Queiroz, é possível compreender o porquê de *Conceição* ser criticada ao optar pela solidão, por não gerar filhos e nem constituir uma família tradicional, de *Dôra* ser questionada ao renegar a

³¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 370.

³²⁰ *Idem, ibidem*, pp. 363-364.

³²¹ PAIVA, 1990, p. 2.

própria mãe e preferir permanecer na vida irregular com o *Comandante*, e de *Maria Moura* assumir a postura de uma verdadeira chefe de cangaço.

As três personagens, de certo modo, assumem posturas que oscilam entre o perfil de *Eva* e *Maria*. Assim Paiva afirma:

Eva é o protótipo da mulher moldada por Deus [...] que [...] quis estabelecer um padrão eterno de conduta para a mulher. Propõe a lei dessa tradição que a mulher: seja mulher de algum ADÃO, porque foi criada de sua costela (pedaço do homem [...]). Seja sua auxiliar e companheira [...]. E que sua posição social esteja atrelada à responsabilidade pela preservação do casamento e pela felicidade do lar (marido e filhos) (PAIVA, 1990, pp. 55-56).

E na contramão da subversão se tem *Maria*, “[...] a mulher que vive totalmente à sombra do varão Jesus, ‘modelo de mulher que tece, cozinha, busca água no poço, alimenta o fogo e vive sepultada no anonimato familiar’”.³²²

Nesse pressuposto, a crítica feita pela sociedade ao comportamento das três personagens se volta para o questionamento da conduta de *Eva* e da legitimação do perfil de *Maria*; tal como a primeira figura bíblica, nenhuma delas aceita se subjugar ao que lhe são impostos: marido, casamento, patriarcado, ao mesmo tempo em que são convocadas pelo meio a assumir uma postura mariana que seria, segundo a tradição sociocultural, mais condizente com a condição de ser mulher. Como as mulheres de Rachel de Queiroz não se adéquam ao estatuto da submissão, tem-se a não adesão social aos seus comportamentos, isto é, tem-se uma visão de não aceitação ou de não compreensão de suas atitudes.

Baseando-se nos três perfis femininos instaurados por *Conceição*, *Dôra* e *Maria Moura* e considerando os dramas dessas personagens ambientados em espaços socioculturais tradicionalmente dominados por regras masculinas, Linda Hutcheon (1991) fala a esse respeito quando considera que a arte (o romance, neste caso) representa a ideologia de uma sociedade, revelando o modo como os sujeitos vivem num meio de valores culturais.

Todavia, conforme a autora, é comum não haver contestações da realidade porque “[...] seu destino é figurar como um senso comum, natural e habitual. Portanto,

³²² *Idem, ibidem*, p. 71.

nossa consciência a nosso próprio respeito não costuma ser criticada por que é familiar, óbvia e transparente”³²³.

Referente aos livros analisados neste estudo, as narrativas de cada obra refletem sobre o domínio dos homens no meio e as poucas opções de realização social das mulheres, através de protagonistas que rejeitam ou reafirmam o patriarcalismo como sistema sociocultural. Apesar de ocorrer (como no caso de *Dôra e Maria Moura*) uma legitimação, de certo modo, do modelo patriarcal, ela também é feita numa ótica de crítica ao sistema, de uma revisão da concepção cultural sobre essa forma de vida.

A partir desse pressuposto, Linda Hutcheon (1991) estabelece que as obras de arte consideradas como pós-modernas são justamente aquelas que reagem a premissa de que “[...] o discurso ideológico não cabe no literário”³²⁴.

A reflexão sobre a ideologia dominante se faz tão presente nos textos em análise de Rachel de Queiroz que constituem uma via de mão dupla: ao mesmo tempo em que trazem narrativas com enredos que colocam em xeque e se rebelam contra uma espécie de repressão sociocultural às mulheres, também concedem “[...] autoridade a esse mesmo poder de repressão. [...] A ficção pós-moderna [...] insere o poder, mas depois o contesta”³²⁵. E, em seguida, a pesquisadora afirma que o ponto significativo dessas obras é que elas “[...] não procuram, por meio do veículo da ficção, persuadir seus leitores quanto à correção de uma forma específica de interpretar o mundo. Em vez disso, fazem com que seus leitores questionem suas próprias interpretações (e, por implicação, as interpretações dos outros)”³²⁶.

Mesmo quando *Conceição*, a primeira protagonista racheliana, rejeita a submissão feminina ao matrimônio e a infidelidade do homem no relacionamento, considerada ‘natural’ pela cultura de seu tempo, ela também reforça a ideia de divisão de classes sociais quando considera um absurdo o envolvimento de seu primo *Vicente*, homem branco e fazendeiro, com uma empregada da fazenda, mulata e pobre, haja vista a incompatibilidade econômica entre eles, segundo *Conceição*, e mais ainda, a discrepância cultural e intelectual existente entre patrão e empregado.

³²³ HUTCHEON, 1991, p. 227.

³²⁴ *Idem*, p. 228.

³²⁵ *Idem, ibidem*, p. 229.

³²⁶ *Idem, ibidem*, p. 230.

Na mesma linha discrepante, encontram-se *Dôra* e *Moura*; a primeira rejeita o poder patriarcal dominado pela mãe, mas após se libertar desse domínio, passa a se subjugar ao segundo marido, o *Comandante*, justificando-se porque o ama e, por isso, deixa-se oprimir pelo machismo dele. E em *Moura*, que também traz uma contestação da tradição patriarcal, das relações amorosas baseadas nos costumes e nos interesses econômicos, ainda há um paradoxo: a protagonista também se vale dos mesmos recursos socioculturais que questiona para sobreviver no espaço ao qual pertence.

Moura não aceita o casamento convencional por não querer se prostrar as leis do marido, mas ao mesmo tempo, ela se comporta como um homem, um chefe de família, um líder patriarcal para sobreviver em seu meio social e encontrar uma posição para se satisfazer como sujeito. Nesse sentido, Linda Hutcheon (1991) diz:

[...] creio que o resultado final dos paradoxos [...] é o pedido de que questionemos, mas não de que apresentemos soluções. No entanto, [...] tal subversão também insere aquilo a que ataca, e por isso pode atuar ironicamente. No sentido de abrigar esses valores que ela existe para contestar (HUTCHEON, 1991, p. 242).

Assim, após a leitura da narrativa de *Conceição*, *Dôra* e *Moura*, vê-se que há nesses enredos uma sugestão de que as formas de divisão de classes sociais bem como os papéis exercidos pelos gêneros nada mais são do que construções discursivas e ideológicas criadas pela cultura, no decorrer de seu desenvolvimento, e não um fenômeno que surgiu juntamente com a existência humana.

Dado que a dominação cultural se concentrou no modelo patriarcal, os textos como os dessas obras colocam em primeiro plano a voz e o sentimento de mundo de sujeitos que foram desvalorizados ou até mesmo excluídos na decisão da divisão de papéis sociais, como as mulheres.

Através da experiência de vida das três protagonistas em questão, percebe-se, pois, um questionamento do ideal de vida patriarcal ao mesmo tempo em que se propõe uma outra perspectiva sobre o desenvolvimento do poder por meio da autoridade feminina (seja através do comando de uma fazenda, de um grupo de sertanejos ou do controle da própria vida). “Talvez a arte do pós-modernismo seja ainda mais

problemática [...] porque sua natureza radicalmente paradoxal se deixa autoconscientemente abrir aos dois tipos de interpretação”³²⁷.

A concepção de Hutcheon (1991) demonstra que as duas formas de interpretação dessas obras são possíveis, tendo em vista que o discurso que elas trazem é naturalmente ambivalente, ou seja, é ao mesmo tempo uma releitura do sistema patriarcal (estabelecido pelo domínio feminino) e também a desconstrução de valores e preconceitos instaurados pela cultura dominante.

Em face dessa ambivalência, associa-se ainda o fato de que em nenhum dos três romances há um final de certezas ou uma realização plena e feliz das heroínas, o que para Hutcheon (1991) significa que nos casos de narrativas que se encerram com tais desfechos, o discurso do livro não é utópico (embora esperançoso nos avanços sociais e na melhoria das condições de vida das mulheres) e que também não apresenta uma solução para a problemática feminina na sociedade. “[...] embora realmente acredite que o questionamento e a problematização possam estabelecer as condições para uma possível mudança”³²⁸.

Considerando uma leitura pós-moderna do conteúdo das obras de Rachel de Queiroz, Jair Ferreira dos Santos (1991) também estabelece que esse tipo de linha de pensamento visa “desfazer princípios, regras, valores, práticas, realidades” e, exatamente por essa condição é que os sujeitos representados pela perspectiva pós-moderna são “dês-substancializados”, isto é, fragmentados, ambivalentes, porque não se encaixam em nenhuma função e/ou papel social fixo, determinado, já que buscam experiências de vida novas, comportamentos que lhes foram proibidos, pensando que qualquer forma existencial é possível. “[...] O pós-modernismo [...] abala preconceitos, [...] rompe as barreiras entre os gêneros [...]. Cada um escolhe o prato que mais lhe agrada”³²⁹.

Na mesma linha de reflexão, o sociólogo Zygmunt Bauman (1998) considera que a pós-modernidade representa um momento de mal-estar na sociedade, em que os indivíduos vivem desajustados no meio porque até mesmo as aspirações de vida se tornam incertas, assim como a instituição familiar se dilui e se transforma em outro modelo que não o tradicional perfil de pai, mãe e filhos, além de os relacionamentos

³²⁷ HUTCHEON, 1991, p. 258.

³²⁸ *Idem, ibidem*, p. 274.

³²⁹ SANTOS, 1991, p. 70.

também se tornarem “descartáveis”. Assim, tudo o que diz respeito ao futuro é incerto, segundo essa ideia, pois, entre outros fatores, não há mais um apego a tradições, a modelos sociais, políticos e religiosos.

A desvinculação às normas da tradição sociocultural, para Linda Hutcheon (1991), sinaliza que somente o ato de se questionar alguma questão cultural e colocar em discussão novas formas de se conceber o lugar social dos sujeitos já é algo significativo e daí o fato de os romances virem com abordagens paradoxais no que diz respeito ao comportamento feminino. Em última instância, a duplicidade nas atitudes das personagens que, embora sejam muitas vezes lidas majoritariamente como subversivas, seria um desdobramento da ideia de que “[...] não é possível sair daquilo que se está contestando [...]”³³⁰, noção que fica bem exemplificada no caso de *Dôra*, *Doralina*, em que, conforme o pensamento de Hutcheon, haveria uma cumplicidade no mesmo nível da crítica às formas de poder da tradição cultural.

Além disso, todas as reflexões em torno do lugar da mulher na sociedade que, de certo modo, são possíveis de se ler em *O Quinze*, *Dôra*, *Doralina* e *Memorial de Maria Moura*, são feitas através de um gênero textual (o romance) que, de acordo com Dominique Maingueneau (1996) implica o ato de narrar, resultando, por sua vez, na “[...] instauração de certa relação entre o momento e o lugar a partir dos quais o narrador enuncia e o momento e o lugar dos acontecimentos que ele narra”³³¹.

No relato sobre *Conceição*, por exemplo, há a intermediação de um narrador que apresenta a história chegando, inclusive, a revelar os sentimentos e os pensamentos da protagonista sobre os acontecimentos na narrativa. Desse modo, o drama da heroína chega até o leitor sob a perspectiva de uma voz discursiva que está fora das situações que conta, ao mesmo tempo em que parece ter muitas informações para oferecer ao leitor já que menciona aspectos íntimos dos personagens. Diferentemente ocorre em *Dôra*, *Doralina* e *Memorial de Maria Moura* em que o narrador é a própria protagonista apresentando suas experiências de vida e a perspectiva que elas fazem de si mesmas e dos outros personagens, além do fato de suas falas partirem de outro momento existencial, diferente das circunstâncias de suas vidas de quando os fatos ocorreram, fazendo com que elas vejam as experiências vividas com outra perspectiva. Cabe

³³⁰ *Idem, ibidem*, p. 280.

³³¹ MAINGUENEAU, 1996, p. 38.

ressaltar ainda que, no caso de *Memorial de Maria Moura*, a narrativa é apresentada através de várias vozes (ocorrendo, portanto, a polifonia), uma vez que cada capítulo da obra dá a palavra a um personagem diferente para que ele dê seu testemunho sobre os fatos que a protagonista também relata.

Retornando à relação entre a narrativa, as personagens e o narrador, Maingueneau a chama de “contrato narrativo” e importa ser levada em conta uma vez que influencia na compreensão e no recebimento da história pelo leitor. Por exemplo nos casos de narração homodiegética há uma carga maior de subjetividade na fala das personagens ao mesmo tempo em que não se pode saber como os fatos se deram realmente, justamente pelo aspecto emocional e o recorte das cenas relatadas através do olhar delas. Já nos casos em que o personagem fala e se manifesta pelos depoimentos do narrador, a concepção que se tem das situações relatadas é transmitida segundo a conveniência narrativa. Desse modo, a maneira como se estabelece o “contrato narrativo” numa obra influencia na fundamentação de ideias durante a leitura.

Ademais, a voz que fala na publicação do jornal e a que fala através das narrativas dos romances possui uma “identidade do sujeito enunciador”, segundo Maingueneau (1996), que poderia se manifestar na forma de “sujeito falante”, naquele que lida com a palavra através de um trabalho mental, artístico, assim como também se manifesta na forma de “locutor”, isto é, aquele que se responsabiliza pelos atos de linguagem. No caso do livro, em que há a narração, o autor seria o sujeito falante que, em face de seu ato criador, ultrapassa a linguagem, tornando-a, nos dizeres de Bakhtin (1992) “um recurso para a expressão artística”, enquanto a atuação do narrador, de acordo com Maingueneau (1996), é a de locutor, de existir e fazer sentido exclusivamente no âmbito literário, no contexto da ficção.

Com base nessas informações, pode-se supor que no romance, o autor estabelece uma perspectiva de mundo através de seu personagem e nesse contato direto com ele é que se dá o seu posicionamento ideológico, cultural, político, etc, mas numa lógica artística, ou seja, o seu posicionamento se dá na relação com os posicionamentos do protagonista e, então, conforme Bakhtin (1993), “[...] é somente através de sua relação de valores com o herói que ele determina sua posição enquanto posição artística [...] e

os procedimentos literários [...] alcançam [...] sua importância [...]”³³². Assim, Mikail Bakhtin acrescenta:

[...] Por trás do relato do narrador nós lemos um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador, e, além disso, sobre o próprio narrador. Percebemos nitidamente cada momento da narração em dois planos: no plano do narrador, na sua perspectiva expressiva e semântico-objetual, e no plano do autor que fala de modo refratado nessa narração e através dela. Nós adivinhamos os acentos do autor que se encontram tanto no objeto da narração como nela própria e na representação do narrador, que se revela no seu processo. Não perceber esse segundo plano intencionalmente acentuado do autor significa não compreender a obra (BAKHTIN, 1993, pp. 188, 189).

Então no texto literário, a compreensão do enredo não pode ser pensada como um desdobramento dos pensamentos do próprio autor, do seu ponto de vista, mas dos sentidos estabelecidos pela percepção do personagem, considerando que sua presença no texto se dá de modo autônomo, pois possui, segundo Bakhtin (1992), uma “consciência atuante”, uma “vida atuante” no âmbito narrativo.

Para Wayne Booth (1987), o autor se disfarça na figura do personagem ou no discurso narrativo, constituindo-se, então, numa condição de autor implícito, na medida em que o autor verdadeiro, real seria o que dirige as atitudes do narrador e a dos personagens. Além disso, Booth (1987) estabelece que há formas variadas de se contar uma história e o que determina a estrutura criada pelo autor são os valores que ele almeja propagar bem como os “[...] efeitos que se busca desencadear”³³³.

No trabalho de Lígia Chiappini e Moraes Leite (1985), há a menção a ideia de Wayne Booth de que o autor paira sobre o romance de maneira implícita, como se tratasse de um jogo entre o autor propriamente, o narrador e o personagem. Assim dizem os autores:

O autor implícito é uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do NARRADOR, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na HISTÓRIA.

³³² BAKHTIN, 1992, p. 211.

³³³ BOOTH, 1980 *apud* LEITE, 1985, p. 17.

Chiappini e Leite (1985) acrescentam, por fim, que tendo como base a concepção de Booth, não basta conhecer o tipo de foco narrativo em que o enredo se desenvolve; o que importa, na verdade, é a relação entre o tipo de narrador (escolhido pelo escritor da obra) e o autor que está implícito no texto, pois é através dessa associação que se pode compreender os valores ideológicos da obra e a perspectiva de mundo que ela quer comunicar.

De todo modo, tanto a ideia de autor implícito de Booth quanto a de um autor que fala de modo refratado, segundo Bakthin, o fato é que no romance, as personagens reagem à vida de modo independente do próprio escritor. Em consequência desse fato, muitas vezes, na vida real, o romancista se diz discordar dos valores de suas criaturas ficcionais ao mesmo tempo em que se manifesta contrariamente ao que seus livros postulam como formas de existência, pois no romance, já não seria mais o autor propriamente quem fala, mas sim seus seres com vida própria, pensamento e condutas característicos de suas identidades.

A grande questão é que o artista, como Rachel de Queiroz, elabora uma obra com concepções de mundo segundo sua protagonista, e deixando-a viver em conformidade com a visão de mundo dela, torna público uma ideia de como seria a existência feminina se se desse daquele modo. Por outro lado, esse fato não ocorre na coluna do jornal, pois, entre outros fatores, é característico do veículo jornalístico a divulgação do discurso do escritor, sem contar com a presença de vozes implícitas, como permite a ficção.

Excetuando as publicações em periódicos em que o autor aproveita o espaço dado pelo jornal para lançar um conto, uma piada, etc, no caso da coluna de Rachel de Queiroz em que ela aborda a questão da mulher na sociedade, o texto discorre a partir da voz da própria autora, levando o leitor a compreender o relato não como uma sugestão de visão existencial (como as atribuídas por suas heroínas), mas como uma ideia propositada nos pensamentos e na perspectiva de vida que ela mesma tem. Nesse sentido, a voz que fala no romance não deve ser percebida como uma mesma voz que fala na crônica do *Estadão*, considerando o conceito de autor de Mikail Bakthin e de Wayne Booth. Tal fato se mostra imprescindível na compreensão da obra ficcional e da coluna de Rachel de Queiroz.

Além disso, cabe ressaltar por fim, conforme estabelecem artigos sobre os pensamentos de Mikail Bakthin (1981), que o cerne da comunicação verbal estaria fundamentada no dialogismo. Segundo esse princípio, tanto textos monofônicos quanto polifônicos podem conter tal interação.

Como já foi dito, a crônica do jornal consiste numa única voz que se sobressai na coluna, ainda que convoque outros discursos para construir sua argumentação. É a escritora quem se manifesta absorvendo os relatos, os testemunhos de outros para embasar sua tese sobre como vê a condição social feminina. Já no caso do romance *Memorial de Maria Moura*, tem-se o exemplo de uma narrativa polifônica, na medida em que os personagens atuam livremente, tendo cada um uma autonomia para relatar seu ponto de vista sobre o enredo. Nesse livro, cada sessão é dedicada a um ser ficcional que fala a partir de sua própria voz, sem mediação de narrador ou da protagonista do texto, de modo que a obra, como um todo, pode também ser vista como um emaranhado de testemunhos sobre um mesmo acontecimento.

Contudo, em ambos os casos, e considerando o conceito de dialogismo proposto por Mikail Bakthin (1981), há a indicação de que as publicações de Rachel de Queiroz incorporam uma noção de alteridade, de convite (ainda que implícito), ao leitor de seu texto a se colocar no lugar do outro, tanto do personagem quanto da perspectiva social que o discurso chama a atenção para a reflexão. Nesse sentido, esse fato ocorre tanto no texto monofônico (crônica) quanto no polifônico (*Memorial de Maria Moura* apenas, já que os outros romances em análise neste trabalho possuem a mediação discursiva de um narrador e da voz da protagonista da narrativa) e demonstra que os sujeitos que falam no livro e na coluna do jornal (já que as publicações traz à tona outras vozes, outros depoimentos sobre o assunto que aborda) existem e se realizam somente quando estabelecem uma relação com outros indivíduos. Assim, a versão do outro é ouvida na ficção e no periódico, porque cada texto ao seu modo, oferece a oportunidade de o leitor se imaginar experimentando o sofrimento e os dramas do outro, mesmo que esse experimento só se possa se dar a partir do lugar onde se encontra a leitura.

Ademais, Antonio Candido (2000) também atribui importância à consideração da figura do autor na compreensão da obra. Para o crítico, o artista cria uma obra a partir de suas “[...] aspirações e valores de seu tempo, que parece dissolver-se nele

[...]”³³⁴, o que faz com que a obra seja, finalmente, resultado de uma iniciativa individual e de condições sociais, simultaneamente. Segundo Candido, existe uma relação considerada por ele de “inextricável” entre a “obra, o autor e o público”. Assim ele diz:

A obra [...] vincula o autor ao público, pois o interesse deste é inicialmente por ela, só se estendendo à personalidade que a produziu depois de estabelecido aquele contacto indispensável. Assim, à série autor-público-obra, junta-se outra: autor-obra-público. Mas o autor [...] é intermediário entre a obra, que criou, e o público, a que se dirige; é o agente que desencadeia o processo [...]. Resulta que o escritor vê apenas ele próprio e as palavras, mas não vê o leitor; que o leitor vê as palavras e ele próprio, mas não vê o escritor; e um terceiro pode ver apenas a escrita como parte de um objeto físico, sem ter consciência do leitor e do escritor. [...] Mas (a) verdade [...] é que o ato completo da linguagem depende da interação das três partes cada uma das quais, afinal, só é intelegível [...] no contexto normal do conjunto (CANDIDO, 2000, p. 34).

Quando se tem o caso do escritor que publica romances e também escreve crônicas no jornal, pode-se supor, segundo a ideia de Candido (2000) que após a conquista de interesse do público pela obra é que haverá vontade de se conhecer o autor. Da mesma forma que após a leitura das narrativas sobre *Conceição*, *Dôra* e *Moura* é que se pode cogitar em saber quem é a artista que criou heroínas subversivas ou, no mínimo, diferentes socioculturalmente de seus contextos temporais.

Tem-se, então, que a ligação obra-público é dada estendendo-se ao autor; ao se localizar outras produções textuais desse mesmo criador (como as crônicas nos jornais) há um desdobramento da relação autor-público, haja vista que há a oportunidade de se conhecer melhor o modo como ele pensa sujeitos e/situações sociais como as representadas por seus personagens, por exemplo.

Como, segundo Candido (2000) o autor “[...] é intermediário entre a obra que criou, e o público, a que se dirige [...]”³³⁵, é somente através da consciência do assunto discutido e do recebimento de sua criação pelos leitores que a obra (seja ela uma narrativa de romance ou uma crônica de jornal) constituirá o que Candido chama de “conceito social”. Ela parte das experiências e vivências do autor para encontrar respaldo ou discordância no cenário cultural e espacial a que será publicada, atingindo ou desconfortando o público com sua interpretação da realidade.

³³⁴ CANDIDO, 2000, p. 23.

³³⁵ *Idem, ibidem*, p. 34.

Nesse sentido, dada a importância do leitor no desenvolvimento do trabalho do escritor, é através da impressão de haver um paradoxo na manifestação ideológica sobre o sujeito feminino delineado por Rachel de Queiroz que se pode compreender a própria autora, Rachel de Queiroz, conforme estabelece Antonio Candido: “Isto quer dizer que o público é condição do autor conhecer a si próprio, pois esta revelação da obra é a sua revelação”³³⁶.

Logo, o cotejo entre as duas representações femininas na obra racheliana sugere que a suposta contradição na representação do ser feminino se deve ao fato de que estando ainda em busca de encontrar o seu lugar no mundo, o seu papel social, a mulher se posiciona ora como “Amélia”, ora como dona da ideologia na medida em que tenta equilibrar suas funções sociais e descobrir um meio de se satisfazer enquanto sujeito. Daí as crônicas chamarem a atenção para os excessos femininos ao mesmo tempo em que elogia as lutas das mulheres por inserção no mercado de trabalho, por exemplo.

Partindo dessas premissas, o confronto entre os dois gêneros textuais produzidos por Rachel de Queiroz permite pensar em algumas hipóteses que orientam a existência de contradições e paradoxos entre essas duas criações da escritora.

Primeiramente, a leitura dos três livros em questão comparada às crônicas selecionadas nesta análise, sugere a ideia de que a perspectiva de Rachel de Queiroz sobre a mulher e sua presença na sociedade dialoga com uma mentalidade essencialista, banalizada, na medida em que considera que há uma necessidade de se aceitar que a mulher só pode se desenvolver no mundo através da tutela e do respaldo masculino. Nesse sentido, justifica-se a repulsa da escritora ao feminismo já que ela associa a ideia de ser feminista a um confronto entre homens e mulheres, no qual um lutaria para se sobrepor ao outro. Por terem, historicamente, vivido como objeto do patriarca, as mulheres ditas feministas, nessa concepção, seriam as que lutam por alterar essa ordem e exercerem, elas mesmas, o poder na sociedade.

Como Rachel de Queiroz era oriunda de uma geração em que o patriarcalismo era algo incontestável, pensar a mulher em cargos e funções estabelecidos culturalmente como meio de domínio dos homens, é caminhar para uma desordem social, segundo essa tradição ideológica. Todavia, o que o feminismo demarca, na verdade, é a “[...] ampliação dos direitos civis e políticos da mulher, não apenas em termos legais, mas

³³⁶ CANDIDO, 2000, p. 69.

também em termos da prática social”³³⁷, diferentemente da uma noção de senso comum que atribui ao feminismo um caráter de autoritarismo, subjugação do homem pelo mandonismo da mulher, etc.

Por outro lado, ao mesmo tempo em que rejeita o rótulo de feminista, Rachel de Queiroz segue na mesma linha de pensamento do feminismo: alega que mulheres e homens não são iguais e justamente devido a essa diferença é que possuem necessidades sociais diferentes. As mulheres, por exemplo, durante a gravidez, o parto, a amamentação, encontram-se limitadas fisicamente e seu desempenho profissional ficaria comprometido nesses momentos se não houvesse conscientização nacional para legislar a seu favor.

Além disso, tal como estabelece o feminismo, Rachel de Queiroz publica crônicas que reconhecem as lutas femininas dentro e fora de casa para sustentar a família e criar os filhos, num exercício que chama de “dupla jornada” sem, com isso, ganhar um salário maior ou mais justo ao seu esforço, ou seja, as mulheres passaram a trabalhar mais e ainda recebem um pagamento inferior aos homens. Nesse ponto, Lúcia Zolin (2009) lembra que para a filósofa Simone de Beauvoir, todos os seres humanos (sujeitos sociais) deveriam ser tratados da mesma maneira.

E então, desse modo, ao criticar o feminismo em suas crônicas, Rachel de Queiroz demonstra não compreender sua base conceitual porque o rejeita ao mesmo tempo em que utiliza alguns de seus argumentos para enfatizar a mensagem de cuidado e preocupação com a atuação feminina na sociedade.

Já a mulher que Rachel de Queiroz apresenta nos romances, que desconstrói os valores e condutas impostos pelo patriarcalismo, parece compreender melhor as teorias feministas, sugerindo que a autora lida de modo mais coerente com o feminismo em seus livros do que em suas colunas no jornal.

Diante disso, talvez seja possível pensar que a voz que fala na crônica o faz seguindo a lógica da ideologia masculina para se firmar num meio artístico e cultural que é dominado pelo homem e, assim, ser ouvida no espaço público. Na medida em que a colaboração à imprensa pressupõe um direcionamento discursivo a um determinado público leitor (mulheres e homens que leem jornal) e, mais ainda, subentende que se leve em consideração o perfil ideológico do periódico, é possível entender que a postura

³³⁷ ZOLIN, 2009, p. 218.

do colaborador, através de suas colunas semanais, deva ser a de cautela em suas argumentações e manifestações ideológicas, uma vez que ele não fala apenas por si mesmo, mas através e em nome do veículo informativo ao qual está integrado. Por sua vez, a voz que fala nos romances em análise, propagada pelas protagonistas *Conceição*, *Dôra* e *Maria Moura* sinalizaria a evolução feminina, conforme Rosiska Oliveira (1999), “[...] da modesta ambição de se fazer simplesmente ouvir no espaço público para, bem mais contundente e infinitamente mais subversiva, lá tentar dizer uma nova Razão, a Razão do Feminino”³³⁸.

Além de quererem ser ouvidas, supõe-se que as protagonistas da autora possuem autonomia, são seres com vidas próprias que agem independentemente das concepções da própria escritora, daí as divergências de posturas sociais entre a forma como elas vivem (e representam, portanto, uma imagem feminina) e a forma como a autora Rachel de Queiroz as concebe nas crônicas. Essa convicção também pode ser encontrada na análise de Mikail Bakthin (1981) sobre o romance *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévsky, em referência a autonomia do protagonista da narrativa em relação ao seu criador.

Posteriormente, também é possível pensar que, conforme mencionado em entrevista³³⁹, as protagonistas de Rachel de Queiroz são construções discursivas de acordo com o modo como a autora via as mulheres na ocasião de escrita das obras (década de 30, 70 e 90, respectivas a publicação de *O Quinze*, *Dôra*, *Doralina* e *Memorial de Maria Moura*). Desse modo, elas sugeririam a “marcha lenta” da mulher até alcançar os grandes postos profissionais e o poder de integração social.

A visão crítica aos “excessos femininos” trazidas nas crônicas, por sua vez, seria uma sinalização de que embora deva haver igualdade de direitos entre os gêneros, as mulheres deveriam buscar, acima de tudo, um ponto de equilíbrio entre suas conquistas socioculturais e as exigências da própria natureza feminina, como a maternidade, por exemplo, tida, nessa concepção como o aspecto principal, mais importante da vida da mulher.

Para Rosiska Darcy de Oliveira (1999), a entrada da mulher no mundo público, no mercado de trabalho fez com que a sociedade repensasse a noção de que somente se envolvendo com assuntos domésticos elas se satisfariam. Nesse viés, a leitura das

³³⁸ OLIVEIRA, 1999, p. 28.

³³⁹ Entrevistas concedidas a Hermes Nery, 2002.

crônicas indica que essa mudança social é louvável mas, ao mesmo tempo, obrigou as mulheres a trabalharem ainda mais e é exatamente nesse ponto que o discurso de Rachel de Queiroz sugere que lutar profissionalmente no mesmo nível de igualdade do que os homens não é vantagem.

No esforço de se ajustarem ao novo perfil que emerge da ruptura de sua antiga identidade, as mulheres se veem obrigadas a tentar tornar compatíveis dois estilos de vida [...], dois modelos de conduta cotidiana. [...] Dilaceradas por pertencerem, simultânea e conflituosamente, ao espaço privado, ao mundo do lar e da família, conflituosamente, ao espaço privado, ao mundo do lar e da família, regido pelas emoções [...], e ao espaço público, ao mundo do trabalho regido pela agressividade, pela competitividade, [...] as mulheres descobrem que o acesso às funções masculinas não basta para assentar a igualdade e que a igualdade, compreendida como integração unilateral. No mundo dos homens, não é a liberdade (OLIVEIRA, 1999, p. 47).

Seria por essa razão que a crônica de Rachel de Queiroz chega até mesmo a dizer: “Mas vocês não acham, companheiras, que fomos longe demais?” Do mesmo modo, poderia se supor que a mensagem trazida pelos romances através de *Conceição*, *Dôra* e *Moura* seria a de que a mulher consegue se desprender da esfera familiar e, mesmo sem a tutela de um marido, ela consegue se desenvolver profissionalmente e realizar atividades que os homens consideram como seus domínios.

Entretanto, as protagonistas de Rachel de Queiroz mostram que a mulher quer e precisa de algo a mais do que apenas alcançar o direito de integrar um mundo que era só dos homens. Elas sugerem que a libertação feminina do sistema patriarcal deve ocorrer, de fato, quando for possível se construir uma “[...] sociedade regida por um princípio de realidade diferente, [...] na qual a dicotomia atual masculino-feminino seria ultrapassada nas relações sociais e individuais”³⁴⁰.

Além disso, outro viés importante para se pensar a mensagem dos livros e a das crônicas de Rachel de Queiroz é a de que a luta pela igualdade de direitos a que as mulheres empreenderam culminou numa grande armadilha, segundo Oliveira (1999), já que muitas mulheres se viram atuando duplamente, em casa e no trabalho, como mencionado em passagens anteriores. Desse modo, a reinvenção dos papéis sociais só teria ocorrido para as mulheres, pois a vida dos homens continuou seguindo sem alterações. Elas, por sua vez, “obedeciam a uma mensagem dupla e contraditória: “para

³⁴⁰ OLIVEIRA, 1999, p. 48.

ser respeitada pense, aja e trabalhe como um homem; mas para ser amada, continue sendo mulher. Seja homem e seja mulher”³⁴¹.

Nesse aspecto abordado por Rosiska Oliveira (1999), é possível inferir um encontro entre a argumentação da crônica e a dos romances. Através das heroínas, pode-se perceber uma certa crise de identidade feminina na medida em que a busca pela igualdade de direitos, de condutas, de poder, etc, não resulta, necessariamente, em plena satisfação para a mulher e daí Oliveira considerar a procura por um mundo igualitário ser um equívoco.

As três protagonistas rompem com uma estrutura patriarcal (ou pelo menos tentam), mas, conseqüentemente, pagam um preço por essa atitude e o fazem sozinhas. Por essa razão, a solidão de cada personagem se relaciona com a ideia de mal-entendido aconselhada pelas crônicas sobre a busca pela igualdade social entre homens e mulheres. Esse mal-entendido, por sua vez, seria o cerne da argumentação das crônicas, pois “[...] a demanda de igualdade, formulada pelas mulheres, acabou por reduzir-se ao mero questionamento das barreiras que impediram sua entrada no espaço público”³⁴².

A ideia de Rosiska Oliveira (1999) aproveitada para analisar os três romances e as crônicas de Rachel de Queiroz causa a impressão de que a junção da mulher imaginada no livro com a percebida no jornal resulta no fato de que a mudança de papel social de cada sujeito no mundo só pode ocorrer na relação de um indivíduo com o outro, entre o homem e a mulher, “[...] baseados, ambos, numa relação de troca e reciprocidade”³⁴³.

Há também a possibilidade de se pensar os romances em questão, bem como as crônicas, como textos baseados numa discussão pós-moderna, ou seja, textos que trazem valores, ideias e comportamentos culturais problemáticos, destoantes do contexto a que estão inseridos, enfim, contraditórios, visando questionar o lugar da mulher na sociedade cuja organização a integra na “[...] coletividade governada pelos homens e na qual ocupam um lugar de subordinadas”³⁴⁴, segundo Simone de Beauvoir e, também, o lugar da visão da história sobre esse grupo ex-cêntrico (grupo fora do centro sociocultural, segundo Hutcheon) e demonstrar que as posições e funções

³⁴¹ *Idem*, p. 55.

³⁴² *Idem, ibidem*, p. 55.

³⁴³ *Idem, ibidem, loc. cit.*

³⁴⁴ BEAUVOIR, 1960, p. 363, vol. 2.

ocupadas por homens e mulheres desde então são construções ideológicas e discursivas e que não deveriam, por essa razão, serem aceitas como verdades absolutas, inquestionáveis.

Como a noção de texto pós-moderno é aproveitada da reflexão de Linda Hutcheon (1991), obviamente publicações como *O Quinze* e tantos outros livros de Rachel de Queiroz, não foram concebidos dentro desse viés interpretativo devido a uma discrepância cronológica entre a divulgação da teoria da canadense Linda Hutcheon e o período de publicação dos livros da escritora brasileira. Entretanto, tal fato não impede que sejam lidos como discussões pós-modernas devido, entre outras coisas, as muitas formas de leitura dessas obras, bem como as contradições que permeiam os seus discursos, assim como admite o pós-modernismo.

Pensando assim, haveria em Rachel de Queiroz um diálogo intertextual entre as tradições socioculturais do passado e os valores morais, éticos, políticos e ideológicos do momento da escrita de seus livros, com a “[...] intenção de fazer-nos questionar - analisar, procurar compreender - a forma como atribuímos sentido a ela”³⁴⁵, ou seja, para fazer-nos questionar como pensamos a tradição. Daí a impressão que se tem sobre os textos ficcionais de Rachel de Queiroz e o diálogo com suas crônicas serem paradoxais (ou assim parecerem), por vezes, tendo em vista que o texto pós-moderno, segundo Hutcheon, é complexo e contraditório por natureza, como o relato de *Dôra*, *Doralina*, em que há uma crítica ao domínio patriarcal estando a narrativa imersa no patriarcalismo e o reproduzindo de certo modo. Por essa razão e partindo da premissa de o texto racheliano poder ser lido como um discurso pós-modernista, “[...] a própria forma de interrogação encena o paradoxo pós-moderno de ser ao mesmo tempo cúmplice e crítico das normas predominantes que ele inseriu”³⁴⁶.

Além disso, nos romances em análise, não há um desfecho otimista da narrativa, pois os enredos são concluídos com a sugestão não de um final feliz para a vida das heroínas, mas com a indicação de um futuro de vida incerto para elas.

Atrelado às incertezas futuras, Linda Hutcheon considera que há uma falta de nostalgia no texto pós-moderno com relação aos valores e concepções morais do passado. E é por isso que nesse tipo de recurso há o uso de figuras de linguagem, como a ironia e a paródia, por exemplo.

³⁴⁵ HUTCHEON, 1991, p. 288.

³⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 281.

[...] Não existe nenhum desejo de voltar ao passado como uma época de valores mais simples ou mais dignos. [...] Não existe valor no passado em si ou por si. É a reunião entre o passado e o presente que tem a intenção de fazer-nos questionar- analisar, procurar compreender- a forma como fazemos nossa cultura e a forma como atribuímos sentido a ela (HUTCHEON, 1991, p. 288).

Por isso que, baseado nessa ideia, haveria nas narrativas de *Conceição*, *Dôra* e *Moura* um constante retorno a informações e costumes dos familiares antepassados dessas protagonistas, para tentar dar lógica e sentido ao tempo presente. O vaivém da estrutura dos enredos seria uma forma de propor ao leitor uma reflexão sobre as construções culturais que atribuem lugares pré-determinados às mulheres e aos homens na sociedade.

Devido ao fato de os romances serem polifônicos (isto é, serem constituídos de várias vozes e discursos ideológicos), há ainda a possibilidade de a criação de ideias e pensamentos dessas narrativas (ou conforme Bakthin, “certos protótipos para as imagens das ideias”) terem sido desenvolvidos pela escritora a partir de suas próprias observações e experiências sociais. Tal como o é em *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévsky, pode-se supor que Rachel de Queiroz retirou a forma monológica sobre a questão que envolve a função da mulher na sociedade e confrontou-a, sob o viés dialógico, com outras formas de se perceber essa mesma questão. “[...] Revelou na imagem dessa ou daquela ideia não só os traços histórico-reais dessa imagem [...] mas também as suas possibilidades, e essas possibilidades são justamente o mais importante para a imagem artística”³⁴⁷, o que em outras palavras, equivaleria dizer que na formação da identidade das protagonistas há uma combinação de vários discursos ideológicos para compô-las e não somente um único modo de pensá-las.

A divergência ou o contraste entre as ideias de Rachel de Queiroz expressas no romance através de suas personagens e as expressas por ela em formato monológico (como as crônicas nos jornais) seriam, segundo Bakthin (1981) “meros protótipos de algumas imagens de ideias [...]”³⁴⁸ e que, “por isto [...], é importante mostrar a função das ideias no universo polifônico [...] e não apenas sua substância monológica”³⁴⁹. Em Rachel de Queiroz tem-se, então, a oportunidade de se conceber a imagem feminina no contexto e na estratégia discursiva de dois gêneros textuais, resultando daí a

³⁴⁷ BAKTHIN, 1981, p. 76.

³⁴⁸ *Idem, ibidem*, pp. 77-78.

³⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 78.

multiplicidade de vozes e perspectivas ideológicas para se pensar a mulher na sociedade.

Além disso, a problemática feminina em Rachel de Queiroz também pode ser vista como uma base da crise de identidade dos sujeitos pensada por Stuart Hall (2005). De acordo com o autor, a identidade é formada por meio de uma “[...] interação entre o eu e a sociedade”³⁵⁰, e que embora cada indivíduo tenha em si uma “essência interior”, esse aspecto estará constantemente se relacionando com outros fatores do mundo exterior a esse sujeito, resultando então a noção de que a identidade é algo sociológico.

Partindo desse pressuposto, Hall considera que o sujeito no discurso pós-moderno não carrega consigo uma identidade “unificada e estável”, mas justamente o contrário, isto é, carrega consigo fragmentos de várias identidades, “[...] algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas”, como é o caso da vida de *Conceição*, de *Dôra* e de *Moura*.

Para o autor, a fragmentação dos indivíduos é uma decorrência das transformações nas sociedades no que tange aos valores culturais e institucionais. A identidade individual seria, conforme essa concepção, algo mutante e flexível, “[...] formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”³⁵¹.

Hall (2005) estabelece que dentro de cada ser humano há diferentes identidades que agem de acordo com identificações exteriores, com o contexto extrínseco no qual ele se insere. Desse modo, a identidade se desloca constantemente desde o nascimento até a morte do indivíduo, desmistificando a noção de que possa ser “coerente” e fixa durante toda a vida.

[...] À medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2005, p. 13).

A possibilidade de identificação do sujeito por qualquer identidade pode ser vista na representação feminina de *Dôra*, *Conceição* e *Maria Moura*. A primeira opta por se realizar maternalmente sem se submeter ao matrimônio; a segunda se casa sem se

³⁵⁰ HALL, 2005, p. 11.

³⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 13.

sujeitar às instituições socioculturais tradicionais de seu tempo e a terceira protagonista escolhe viver com a força e o poder masculinos, sem deixar de ser mulher.

Já a representação feminina nas crônicas sugere que, de fato, a mulher mostrou ao mundo e a si mesma que pode ser o que quiser ser, e que as divisões e funções de papéis sociais são, na verdade, construções e delimitações culturais. No entanto, ao avanço feminino caberia também o bom senso e a consciência de que independente de qualquer cargo ou posição profissional, a mulher deveria fazer prevalecer a sua principal função: a maternal e, com isso, não querer disputar ou excluir os homens da natural convivência em sociedade, julgando serem eles seus concorrentes inferiores. Conforme as crônicas, há coisas que cabem aos homens realizarem, assim como há tarefas que se adéquam melhor às habilidades femininas, como os cuidados da casa, dos filhos e da família, por exemplo.

Em suma, a comparação entre os três romances e as crônicas demonstra que é no equilíbrio entre ser “Amélia” e detentoras da ideologia que as mulheres de Rachel de Queiroz encontram seu espaço no mundo, o que para Stuart Hall (2005) é uma característica social positiva, pois “[...] desarticula as identidades estáveis do passado, mas também abre a possibilidade de novas articulações: a criação de novas identidades, a produção de novos sujeitos [...]”³⁵². Além disso, uma das maiores contribuições simbolizadas pelas heroínas rachelianas e pelas crônicas da escritora seja talvez a ideia de que a dominação masculina, como bem lembra Pierre Bourdieu (2015), não deve ser aceita como algo indiscutível ou como uma verdade absoluta, o que é uma mudança de perspectiva influenciada, sobretudo, por movimentos feministas e pela própria imposição da mulher na esfera pública, demonstrando que o poderio dos homens “[...] é preciso defender ou justificar, ou algo de que é preciso se defender ou se justificar”³⁵³.

³⁵² HALL, 2005, pp. 17-18.

³⁵³ BOURDIEU, 2015, p. 106.

CONCLUSÃO

No decorrer do desenvolvimento deste trabalho foi possível constatar que a obra racheliana trilhou um caminho crítico e atento a problemática humana, tanto na ficção quanto no jornalismo.

Na leitura deste estudo, percebe-se que os enredos criados por Rachel de Queiroz assim como as discussões que ela coloca nas crônicas envolvem o leitor não somente pela narrativa (o modo como o assunto é discutido e o estilo de linguagem acessível ao público), mas também por questionar a ideia de mulher estabelecida pela tradição patriarcal e propor uma nova concepção para esse sujeito na sociedade.

Ciente desse envolvimento, a mulher em Rachel de Queiroz cria suas próprias estratégias para se encontrar no mundo, buscando um espaço em que possa se satisfazer. Quando essa característica é vista sob a perspectiva dos romances analisados nesta pesquisa, tem-se, então, protagonistas que se apresentam num nível superior aos demais personagens e as demais mulheres de suas gerações.

Por outro lado, quando as estratégias de sobrevivência sociocultural da mulher racheliana é percebida sob o viés das crônicas também se observa um destaque no sujeito feminino arraigado com o seu meio social. Entretanto, enquanto a mulher do livro luta para realizar um objetivo de vida que destoa da tradição cultural de seu contexto de origem, a mulher na crônica é delineada através de um ideal de companheirismo, de cumplicidade com o homem, desconsiderando a soberania feminina sem o seu par natural, convergindo, de certo modo, com o perfil social que se espera da mulher: um ser feminino e maternal por excelência.

No rol dessas observações, foi possível compreender, sob a face de referências históricas dos textos de Rachel de Queiroz, que se por um lado há uma motivação artística em delinear a mulher de um modo inovador, inesperado e completamente ousado para os padrões patriarcais, por outro lado a própria escritora impõe restrições às vitórias femininas no plano pessoal e social.

A ideia de haver uma contradição na expressão de mundo da autora ao confrontar o comportamento de suas heroínas com a queixa aos “excessos femininos” nas crônicas, sinaliza que a compreensão de seus discursos permeia aspectos da subjetividade humana, como o desejo do sujeito de se realizar de modo independente,

interligado a uma noção de crise de identidade, transpondo a ideia de haver, apenas, dois perfis femininos completamente diferentes e destoantes.

Diante disso, mesmo se comportando de modo subversivo e rompendo com os paradigmas impostos pela cultura patriarcal, as protagonistas *Conceição*, *Dôra* e *Maria Moura* não conseguem se realizar plenamente. Há que se supor, pois, que mesmo alcançando várias conquistas sociais e assumindo o comando de seu próprio destino, a mulher representada pelo romance também demonstra que suas vitórias tem um preço uma vez que cada uma delas se deixa abater ou pela sexualidade, pela educação ou pelo poder, e “[...] não se emancipam totalmente enquanto mulheres. Não se realizam afetivamente, são sempre incompletas”³⁵⁴. Além disso, a mensagem dos romances também evidencia que a problemática feminina só se extinguirá quando, segundo Nelly Coelho (1989), “[...] os limites tradicionais, mantidos pela Sociedade, forem ultrapassados e ela puder se projetar como ser humano, para além do círculo amoroso, homem/mulher, que se apresenta como único caminho de realização para ela”³⁵⁵.

Nessa perspectiva, as crônicas da escritora que expressam uma imagem sobre as mulheres não estariam destoando da ideia feminina representada pelos romances, mas sim aprofundando (ou até mesmo completando) uma visão sobre esse sujeito, levando em consideração seu bom convívio social.

Nota-se, pois, que as personagens revelam uma outra visão de mundo sobre as mulheres, na medida em que destacam a coragem e a superação social femininas. O poderio do patriarcado, da cultura machista e discriminatória é questionado na narrativa, induzindo a concepção de que o lugar predeterminado socioculturalmente para os sujeitos é uma construção ideológica e que, por isso, pode ser desconstruída e revista.

Nos três livros, embora haja a questão do amor, esse tópico já não é apresentado como algo absoluto, motivador de todo sentido existencial para a mulher, mas como uma das vertentes que rondam o universo feminino, atrelado a recusa do perfil de “mulher tradicional”, além de uma conscientização de transformação do mundo, dos valores e do comportamento humano, compreensão que, aliás, faz com que as personagens assumam as posturas (pessoais e sociais) que lhes convém.

Como o domínio das sociedades é historicamente estabelecido pelas regras masculinas, conforme informações de críticos utilizados neste estudo, há de se supor

³⁵⁴ TAMARU, 2004, p. 140.

³⁵⁵ COELHO, 1989, p. 9.

uma visão maniqueísta dos sujeitos dentro dessa tradição que, ao mesmo tempo em que beneficia um grupo, permitindo seu pleno desenvolvimento social, aniquila outros, entregando-lhes uma condição de vida privada, limitada e resignada a criação de novos sujeitos, fato que é amplamente refletido nas três obras.

Em vista de um contexto social excludente para as mulheres, a imagem feminina designada pelas protagonistas é a do ser inquieto, em constante conflito com o mundo a sua volta, tendo por vezes de abrir mão de algum sonho ou desejo para poder garantir sua sobrevivência no meio, fato que, para Angela Tamaru (2004) significa a dificuldade (ou até mesmo a impossibilidade) de se conceber um sujeito feminino impositivo, independente, responsável por si e pelo seu destino no mundo e satisfeito plenamente com essa nova condição existencial. Daí a justificativa para seu comportamento duplo, oscilante entre se resignar a algo ou alguém e se sobrepor a todos e a qualquer situação.

A própria história de vida das três personagens confirma que elas não foram instruídas ou educadas para atuar imperativamente. Cada uma a seu modo é criada para viver a espera de algo ou de alguém, pois em nenhum momento lhes é ofertado a opção de viver da maneira como elas almejam fazê-lo. Por um lado elas até conseguem subverter muitas regras morais e comportamentais que o meio lhes impõem, mas por outro, não se mantêm independentes o tempo todo.

Um exemplo desse obstáculo pode ser visto no desenvolvimento do modelo patriarcal estabelecido por *Dôra* e *Moura*, ou seja, no desenvolvimento de um patriarcado às avessas, em que se exige uma postura de firmeza e autoridade dessas personagens a fim de que possam se manter autônomas no contexto em que vivem, ao mesmo tempo em que se deixam atrair pelos homens por quem se apaixonam, submetendo-se as vontades deles.

Paralelo a essas questões, a ideia feminina representada por Rachel de Queiroz na crônica no jornal *O Estado de S. Paulo* comunga, de certo modo, com a impossibilidade de uma soberania social da mulher em sobreposição ao homem. A leitura das crônicas sugere que Rachel de Queiroz, ela mesma, não vê compatibilidade entre as lutas femininas para conquistar outros postos e funções na sociedade e o desejo de excluir os homens dessas conquistas, vendo-os como seus rivais ao invés de companheiros de luta.

Esses fatores direcionam para a percepção de que a comparação entre a mulher racheliana do romance e da crônica convergem para um mesmo ponto: ainda que alcançando muitas conquistas socioculturais e rompendo tradições, a mulher até então se mostra inquieta e incompleta no mundo, seja pela dificuldade de conseguir conciliar profissão e maternidade, seja por se colocar em constantes confrontos com os homens, tendo-os como adversários a serem superados, o que, nesse último caso, não as levaria a lugar algum.

A mensagem das crônicas, nesse viés, aconselha a mulher a continuar lutando até encontrar um sentido para sua vida, um lugar satisfatório na sociedade, tendo em vista o fato de elas já terem provado possuir habilidades e competência para essa tarefa, como bem mostram as protagonistas *Conceição*, *Dôra* e *Maria Moura*; mas que essa luta não se dê na ocupação do lugar do homem no meio, na sua masculinização, ou em uniões matrimoniais por interesses econômicos, pois tais estratégias, em última instância, não lhes trazem garantias de vida, além de transformá-las em indivíduos seletivos, excludentes e ambiciosos, não sendo uma postura benéfica para nenhum dos gêneros.

Ademais, conforme análise de Maria Helena Kühner (1977), é preciso se ter em mente que a situação da mulher na sociedade decorre de, no mínimo, dois fatores importantes: o fato de lhes serem impostos papéis predefinidos (mãe, dona de casa, esposa) e o fato de elas serem colocadas em situação de inferioridade em relação aos homens na esfera pública. Em vista disso, Kühner considera:

[...] que novas relações entre o homem e a mulher só serão possíveis a partir de uma transformação real da própria função social da mulher; que essa transformação não será consequência e sim condição de uma transformação maior da própria sociedade e das relações sociais que nela se estabelecem [...] (KÜHNER, 1977, p. 93).

Além disso, Kühner acrescenta que a variação e as diferentes imagens que se tem da mulher decorre da evolução da sociedade. Primeiramente a mulher exercia trabalhos árduos, que exigiam força física, já que lidavam com o sustento de comunidades primitivas; ao término da vida no estilo nômade, à mulher foi reservado o cuidado com a maternidade, a procriação e a educação dos filhos.

Num segundo momento, com o “aumento da capacidade de produção”, houve uma redistribuição dos papéis sociais.

[...] Ficava o homem, portanto, com maior valor econômico e com o trabalho socialmente produtivo; e perdia o trabalho da mulher não só seu peso econômico como seu valor social. E uma verdadeira revolução se faz nas relações sociais em função dessa nova divisão de trabalho: [...] surge o casamento e a família, [...] a mulher passa a ser também propriedade, ou uma possessão a mais de seu senhor [...]. E forma-se a pirâmide triangular: a propriedade no vértice, assenta-se sobre a família – que produz e garante o patrimônio e a herança – e sobre a tradição – que assegura a reprodução [...]” (KÜHLER, 1977, pp. 46-47).

A mulher, segundo Kühler, fica de fora da participação no trabalho profissional e sua função no meio se torna, automaticamente, desvalorizada, porque “[...] reduzida à procriação e aos afazeres domésticos”.

Cada história a seu modo, os três romances estudados neste trabalho demonstram a análise de Maria Helena Kühler (1977), tendo em vista que por fatores históricos e culturais a mulher só recebe poucas opções de se realizar no mundo, fato que é duramente questionado pelas protagonistas.

Tendo como base essa constatação, a mulher em Rachel de Queiroz é mostrada através de dois lados: o da transgressão às leis tradicionais, da opressão causada pela dupla jornada de trabalho (na profissão e na maternidade), e a aceitação de sua condição natural, feminina e materna, a fim de desconstruir a ideia de haver lugares fixos e delimitados para as mulheres no mundo e estabelecer a noção de que o crescimento delas deve ser em vista da conquista de seu próprio espaço, com suas características e necessidades femininas ao invés de batalhar para assumir os mesmos postos sociais adquiridos pelo homem há milênios.

Na visão da crônica, assumir o papel masculino na sociedade não prova competência feminina, mas talvez uma imaturidade, uma falta de bom senso por parte delas, porque demonstra que a mulher não consegue entender que há funções (profissionais, por exemplo) que se adéquam melhor a condição natural masculina e que isso, segundo as colunas, é um fato. Aliás, dentro desse pressuposto, a mulher não deveria tentar provar nada a ninguém, porque já é um consenso geral a sua capacidade evolutiva, a sua visão transcendente, a sua habilidade de não pensar somente em si mesma, mas no coletivo, no grupo a sua volta. E exatamente por isso é que elas deveriam conciliar um novo papel na sociedade sem disputar posições ou o poder com os homens, ao que Maria Helena Kühler (1977) acrescenta: “[...] novas relações entre o homem e a mulher só serão possíveis a partir de uma transformação real da própria

função social da mulher; que essa transformação não será consequência e sim uma condição de uma transformação maior da própria sociedade e das relações sociais que nela se estabelecem [...]”³⁵⁶

De qualquer maneira, independente das sugestões que esses discursos propõem, é necessário reconhecer o lugar da história da literatura nacional à mulher Rachel de Queiroz, pois, assim como suas personagens, a autora se colocou à frente de seu tempo, na competição por cargos e funções de exigências intelectuais, ingressando em espaços (como a literatura e o jornalismo) dominados pelos homens, ao mesmo tempo em que assim como o discurso de suas crônicas, soube ponderar a profissão com as exigências de sua natureza feminina, e a considerar o ser humano homem como o seu complemento natural na sociedade.

³⁵⁶ KÜHLER, 1977, p. 93.

REFERÊNCIAS

a) Da autora

- QUEIROZ, Rachel de. **100 crônicas escolhidas**. 6 ed. São Paulo: Siciliano, 1994.
- _____. **A Beata Maria do Egito**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.
- _____. **A casa do morro branco**. São Paulo: Siciliano, 1999.
- _____. **A donzela e a Moura Torta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.
- _____. **Andira**. São Paulo: Siciliano, 1992.
- _____. **As menininhas e outras crônicas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- _____. **As terras ásperas**. São Paulo: Record/Altaya, 1993.
- _____. **As três Marias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.
- _____. **Cafute & Pena de Prata**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- _____. **Caminho de pedras**. 13 ed. São Paulo: Siciliano, 1992.
- _____. **Cenas brasileiras: crônicas**. São Paulo: Ática, 2005.
- _____. “**Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras**”, 4 nov 1977. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- _____. **Dôra, Doralina**. – São Paulo: Círculo do Livro, 1975.
- _____. **João Miguel**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- _____. **Lampião**. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- _____. **Memorial de Maria Moura**. 5 ed. São Paulo: Siciliano, 1992.
- _____. **O brasileiro perplexo**. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1964.
- _____. **O caçador de tatu**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- _____. **O galo de ouro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- _____. **O jogador de sinuca e mais historinhas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- _____. **O menino mágico**. São Paulo: Siciliano, 1997.
- _____. **O não me deixes – suas histórias e sua cozinha**. São Paulo: Siciliano, 2000.

_____. **O padrezinho santo**. 1 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

_____. **O Quinze**. 25ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1979.

_____. **Tantos anos**. Com Maria Luiza de Queiroz. São Paulo: Siciliano, 1998.

b) Crônicas sobre mulher

“O chamado eterno feminino”. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2. Suplemento feminino – 28 fev. 1998.

“Trabalho feminino”. *O Estado de S. Paulo* - 17 out. 1998.

“O feminismo”. *O Estado de S. Paulo* – 13 set. 1998.

“A família moderna”. *O Estado de S. Paulo* – 16 jan. 1999.

“Profissão de mulher”. *O Estado de S. Paulo* – 16 ago. 1997.

“A condição da mulher”. *O Estado de S. Paulo* – 04 out. 1997.

“Masculino e feminino”. *O Estado de S. Paulo* – 26 jul. 1997.

“Liberdade, liberdade”. *O Estado de S. Paulo* – 01 nov. 1997.

“A imagem feminina”. *O Estado de S. Paulo* – 03 jun. 2000.

“O fim das famílias numerosas”. *O Estado de S. Paulo* - 08 jul. 2000.

“Ser alguém”. *O Estado de S. Paulo* – 12 out. 2002.

“Perguntas e Respostas”. *O Estado de S. Paulo* – 02 out. 1999.

“Marido, Mulher, Casamento”. *O Estado de S. Paulo* – 20 mar. 1999.

“Mulher Política”. *O Estado de S. Paulo* – 17 abril 1999.

“Mulher Moderna”. *O Estado de S. Paulo* – 05 dez. 1998.

“Açucenas e Matriarcas”. *O Estado de S. Paulo* – 26 jul. 1998.

“Filho, quem dá é Deus?” *O Estado de S. Paulo* – 15 dez. 1999.

“Homem e Mulher”. *O Estado de S. Paulo* – 22 maio 1999.

“Óculos de grau”. *O Estado de S. Paulo* – 1996.

“A feminilidade”. *O Estado de S. Paulo* – 04 jul. 1998.

“A Eterna causa da emancipação feminina”. *O Estado de S. Paulo* – 26 jun. 1999.

c) Sobre a autora

ACIOLI, Socorro. **Rachel de Queiroz**. – Fortaleza, CE: Edições Demócrito Rocha, 2003.

ANDRADE, Mário de. **O Empalhador de passarinhos**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

ARAÚJO, Antônio Augusto Pessoa de. **Rachel de Queiroz – Dôra, Doralina**: Texto e Contexto. Tese de Mestrado em Literatura Brasileira– Brasília, DF, Universidade de Brasília, 1988.

ARÊAS, Vilma. “Rachel: o ouro e a prata da casa” *In* : **Cadernos de literatura brasileira** – Rachel de Queiroz. São Paulo: Instituto Moreira Salles, no. 4, set. 1997, pp. 87-102.

_____. “As três Marias” in **O empalhador de passarinho**. 3 ed. São Paulo: Livraria Martins/INL-MEC, 1972.

BRUNO, Haroldo. **Rachel de Queiroz** (crítica, bibliografia, biografia, seleção de textos, iconografia). Rio de Janeiro/Brasília, Cátedra/INL-MEC, 1977.

CANDIDO, Antônio & CASTELLO, José Aderaldo. “Rachel de Queiroz” in **Presença da literatura brasileira**. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1977.

CASTILHO, Carmen Silva de. **Estudo de algumas crônicas de Rachel de Queiroz, projeto de linguagem**. Monografia. Instituto Superior de Educação Uirapuru. – Sorocaba, SP, 2006.

CHIAPPINI, Ligia. (org.). **Literatura e Cultura no Brasil**: identidades e fronteiras. – São Paulo: Cortez, 2002.

COSTA, Maria Osana de Medeiros. **Ideologia e contra-ideologia na obra de Rachel de Queiroz**. Tese de Mestrado em Literatura Brasileira. PUC-RJ. – Rio de Janeiro, 1973.

GRIECCO, Agripino. **Gente nova no Brasil**. – Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1948.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. “O ‘éthos’ Rachel” in **Cadernos de literatura brasileira** – Rachel de Queiroz. São Paulo: Instituto Moreira Salles, no. 4, set. 1997, pp. 103-15.

_____. **Rachel de Queiroz**. – São Paulo: Global, 2004.

XAVIER, Elódia. “Trajetória ficcional de Rachel de Queiroz” in **Anais do V Seminário Nacional Mulher & Literatura**. Natal: UFRN Universitária, 1995.

d) Bibliografia geral

ACERVO online do Estado de S. Paulo. **O Estado de S. Paulo**. Disponível em://http://www.acervo.estadao.com.br/historia-do-grupo. Acesso em: 14 abril de 2016.

AMARAL, Luís. **Jornalismo**: Matéria de primeira página. – Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1986.

AMÂNCIO, Moacir. (org.). **Cronistas do Estadão**. – São Paulo: O Estado de S. Paulo, 1991.

APFELBAUM, Erika. Dominação. In: **Dicionário crítico do feminismo**. – São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 76.

BARSTED, Leila Linhares; PITANGUY, Jacqueline; MIRANDA, Dayse. (org.). **O Progresso da Mulher no Brasil**. – São Paulo: UNIFEM, 2006.

BAKTHIN, Mikail. **Problemas da Poética de Dostoiévsky**. Trad. Paulo Bezerra. – Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1981.

_____. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. – São Paulo: Editora Hicitec, 2004.

_____. **Estética da criação verbal**. – São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Questões de Literatura e de Estética**: a teoria do romance. – São Paulo: Unesp, 1993.

BARBOSA, Maria de Lourdes Leite. **Protagonistas de Rachel de Queiroz**: Caminhos e Descaminhos. – Campinas, SP: Pontes, 1999.

BARBOSA, Renata Tatiana Castro. **A feminilidade em Dôra, Doralina de Rachel de Queiroz**. Monografia do Curso de Letras. Universidade Estadual do Ceará. – Fortaleza, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Trad. Mauro Gama; Cláudia Martinelli Gama. – Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**: Fatos e Mitos. Trad. Sérgio Milliet. – São Paulo: Difel, 1960, vol. 1.

_____. **O Segundo Sexo**: A experiência vivida. Trad. Sérgio Milliet. – São Paulo: Difel, 1960.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução de Centro Bíblico Católico. – São Paulo: Editora Ave Maria, 1996, p. 818.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. – Maringá, PR: Eduem, 2009.

BRAIT, Beth. **A personagem**. – São Paulo: Editora Ática, 1987.

_____. **Ironia em perspectiva polifônica**. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

BUITONI, Dulcília Helena Schroeder. **Mulher de papel**. – São Paulo: Edições Loyola, 1981.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA nº4. **Rachel de Queiroz**. – São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.

CAMPOS, Álvaro de [Fernando Pessoa]. **Poesias**. Lisboa: Ática, 1951.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. – São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. (org.). **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. – Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

_____; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira**. – Rio de Janeiro: Difel, 1977.

_____. (et al.). **A personagem do romance**. In: A personagem de ficção. – São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, pp. 51-80.

CARNEGIE, Dale. **Como se tornar inesquecível**: seja a pessoa de quem todos se lembram e a quem ninguém consegue resistir. – São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 1999.

CASTELLO-BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. – Rio de Janeiro: Casa Maria Editorial, 1989.

_____. **O que é escrita feminina?** – São Paulo: Brasiliense, 1991.

COLASANTI, Marina. **A Nova Mulher**. – Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1980.

COELHO, Nelly Novaes [et al.]. **Feminino Singular**. – São Paulo: GRD, 1989.

D'INCAO, Maria Angela. Mulher e família burguesa. *In*: DEL PRIORE, Mary. **História das Mulheres no Brasil**. 7ª ed. – São Paulo: Contexto, 2004, pp. 223-240.

DUARTE, Constância Lima (org.). **Mulher e Literatura: V Seminário Nacional**. – Natal, RN: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Editora Universitária, 1995.

_____. (org.). **Gênero e representação na literatura brasileira: ensaios**. – Belo Horizonte: Pós-Graduação em Letras Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. – São Paulo: Perspectiva, 1983.

FALCI, Miridan Knox. Mulheres do Sertão Nordestino. *In*: DEL PRIORE, Mary. (org.). **História das mulheres no Brasil**. – São Paulo: Contexto, 2004, pp. – 241-277.

FIGUEIREDO, Adriana. **Entre os dias e os anos: leitura de crônicas de Rachel de Queiroz**. 2007. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Londrina.

FIUZA, Marília Gabriela Machado. **A força da mulher guerreira em 'Memorial de Maria Moura'**. Monografia do Curso de Letras. Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 1998.

FONSECA, Cláudia. Ser mulher, mãe e pobre. *In*: DEL PRIORE, Mary. (org.). **História das mulheres no Brasil**. 7ª ed. – São Paulo: Contexto, 2004, pp. 510-553.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. – São Paulo: Edições Loyola.

_____. **História da sexualidade: a vontade de saber**. Trad. Maria Thereza Albuquerque. – Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FREUD, Sigmund. **Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise – I**. Trad. José Luís Meurer. – Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1976.

_____. **O mal-estar na civilização**. Trad. Paulo César de Souza. – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **A donzela guerreira – um estudo de gênero**. – São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1998.

GARAUDY, Roger. **Liberação da mulher, liberação humana**. – Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

GURGEL, Ítalo. **Uma leitura íntima de 'Dôra, Doralina': a lição dos manuscritos**. Fortaleza: Casa de José de Alencar/UFC, 1997.

GRIECO, Agripino. **Gente nova no Brasil**. – Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomás Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. – Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. – Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

HAHNER, June E. [et al.]. **A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas**: 1850-1937. – São Paulo: Brasiliense, 1981.

HIRATA, Helena ... [et al.]. (orgs.). **Dicionário crítico do feminismo**. – São Paulo: Editora UNESP, 2009.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Ensaístas brasileiras**. – Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. (org). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. – Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. O éthos de Rachel. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**. – São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997, pp. 103-115.

JÚNIOR, Davi Arrigucci. **O guardador de segredos**: ensaios. – São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KÜHLER, Maria Helena. **O desafio atual da mulher**. – Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

LAFETÁ, João Luiz. **1930**: a crítica e o Modernismo. – São Paulo: Duas Cidades, 2000.
MOISÉS, Massaud. A análise literária. – São Paulo: Cultrix, 1984.

LEITE, Moraes; CHIAPPINI, Lília. **O foco narrativo**. – São Paulo: Editora Ática, 1985.

LIMA, Alceu Amoroso. **O jornalismo como gênero literário**. – Rio de Janeiro: Agir, 1969.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: DEL PRIORE, Mary. (org.). **História das mulheres no Brasil**. 7ª ed. – São Paulo: Contexto, 2004, pp. 443-481.

_____. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. – Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

LUCAS, Fábio. **O caráter social da literatura brasileira**. – São Paulo: Quíron, 1976.

MAINGUENEAU, Dominique. **Elementos de linguística para o texto literário**. Trad. Maria Augusta de Matos. – São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MATHIEU, Nicole-Claude. Sexo e gênero. *In: Dicionário crítico do feminismo*. – São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 222.

MEYER, Marlyse. Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica. *In: A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. – Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992, pp. 93-133.

MELO, José Marques de. **A opinião no jornalismo brasileiro**. – Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. – São Paulo: Ed. Cultrix, 1984.

MOLINIER, Pascale; WELZER-LANG, Daniel. Feminilidade, masculinidade, virilidade. *In: Dicionário crítico do feminismo*. – São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 101.

MONTEIRO, Leonardo [et al.]. **Lúcia Fagundes Telles**: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios. – São Paulo: Abril Educação, 1980.

MONTENEGRO, Olívio. **O romance brasileiro**. – Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1953.

NERY, Hermes Rodrigues. **Presença de Rachel**: conversas informais com a escritora Rachel de Queiroz. – Ribeirão Preto, SP: FUNPEC Editora, 2002.

NEVES, Margarida de Souza. Um escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas. *In: A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. – Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992, pp. 75-92.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. **Elogio da diferença**: o feminino emergente. – São Paulo: Brasiliense, 1999.

PAIVA, Vera. **Evas, Marias, Liliths... as voltas do feminismo**. – São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Escritos da Maturidade**. – Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994.

PERROT, Michele. **Minha história das mulheres**. Trad. Angela Corrêa. – São Paulo: Contexto, 2008.

_____. **Mulheres públicas**. Trad. Roberto Leal Ferreira. – São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

PINA, Patrícia Kátia da Costa. **A crônica na imprensa periódica oitocentista: Machado de Assis e a formação do público leitor**. *In: Revista Brasileira de Literatura Comparada/Associação Brasileira de Literatura Comparada* – nº9, 2006.

PINTO, Cristina Ferreira. **O Bildungsroman feminino**: quatro exemplos brasileiros. – São Paulo: Perspectiva, 1990.

PRAVAZ, Suzana. **Três estilos de mulher**: a doméstica, a sensual, a combativa. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

PRIORE, Mary Del. **Histórias e conversas de mulher**. – São Paulo: Planeta, 2013.

QUALLS-CORBETT, Nancy. **A prostituta sagrada**: a face eterna do feminino. – São Paulo: PAULUS, 1990.

RAGO, Luzia Margareth. **Do cabaré ao lar**: a utopia da cidade disciplinar. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

SANT'ANA, Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. – Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1973.

SANTOS, Jair Ferreira do. **O que é pós-moderno?** – São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

SCHPUN, Mônica Raísa. “Lé com lé, cré com cré? Fronteiras móveis e imutáveis em ‘Memorial de Maria Moura’”. In: CHIAPPINI, Lígia e BRESCIANI, Maria Stella. (orgs.). **Literatura e cultura no Brasil**. Identidades e fronteiras. São Paulo: Cortez, 2002, pp. 177-186.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. – São Paulo: Duas Cidades, 1992.

SILVA, Joelma Rodrigues da. **As cinco Marias de Raquel de Queiroz** – uma análise de gênero. Monografia da Universidade Estadual do Ceará, Centro de Estudos Sociais Aplicados, Fortaleza, 2000.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. – Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.

_____. **História da Literatura Brasileira**. – Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1940.

SUPLICY, Marta. **Condição da Mulher**: Amor, Paixão, Sexualidade. – São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary. (org.). **História das Mulheres no Brasil**. 7ª ed. – São Paulo: Contexto, 2004, pp. 401-442.

ZOLIN, Lúcia Osana; BONNICI, Thomas. (orgs.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. – Maringá, PR: Eduem, 2009.

WOOLF, Virgínia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas.** Trad. Denise Bottman. – Porto Alegre, RS: L&M, 2012.

_____. **Um teto todo seu.** Trad. Bia Nunes de Souza e Glauco Mattoso. – São Paulo: Tordesilhas, 2014.