

THAÍS FERNANDA DA SILVA

**VELEIDADES HISTÓRICO-CULTURAIS EM *DÔRA, DORALINA*
(1975): REPRESENTAÇÃO FEMININA NA LITERATURA DE RACHEL
DE QUEIROZ**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

**VIÇOSA
MINAS GERAIS-BRASIL
2013**

**Ficha catalográfica preparada pela Seção de Catalogação e
Classificação da Biblioteca Central da UFV**

T

S586v
2013

Silva, Thaís Fernanda da, 1988-
Veleidades histórico-culturais em *Dôra, Doralina* (1975):
representação feminina na literatura de Rachel de Queiroz /
Thaís Fernanda da Silva. – Viçosa, MG, 2013.
148f. ; 29cm.

Orientador: Angelo Adriano Faria de Assis
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.
Referências bibliográficas: f. 140-148

1. Queiroz, Rachel de, 1910-2003 - Personagens - Mulheres.
2. Modernismo (Literatura) - Brasil. 3. Mulheres na literatura.
4. Feminilidade. I. Universidade Federal de Viçosa.
Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em
Letras. II. Título.

CDD 22. ed. B869.3

THAÍS FERNANDA DA SILVA

**VELEIDADES HISTÓRICO-CULTURAIS EM *DÔRA*, *DORALINA*
(1975): REPRESENTAÇÃO FEMININA NA LITERATURA DE
RACHEL DE QUEIROZ**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 14 de março de 2013.


Joelma Santana Siqueira


Elzira Divina Perpétua


Angelo Adriano Faria de Assis
(Orientador)

A José Marques de Paulo, pelo bom exemplo, pela amizade. E por ter me concedido o
privilégio de ser sua neta...

AGRADECIMENTOS

Para que a realização desta pesquisa fosse efetuada foi necessário uma série de esforços e mobilizações. Desde o momento em que cursar o mestrado era apenas um sonho até se tornar realidade, mostrou-se clara a noção de que este projeto não se concretizaria se não contasse com a ajuda de outras pessoas, de outras mentes pensando comigo...

Para tanto, a árdua preparação desta dissertação contou, primeiramente, com a ajuda divina. Desse modo, agradeço a Deus por permitir que meus sonhos chegassem tão longe, me iluminando, me concedendo sabedoria e completando minha vida com sua misericórdia infinita! Em segundo lugar, e não menos importante, agradeço aqueles a quem também dedico este trabalho: minha mãe Célia, meus avós, Nathalina e José (*in memoriam*), meus tios, Nilson e Fábio que, mesmo não compreendendo o objetivo da minha pesquisa, me concederam apoio, incentivo, orações e boas palavras.

Sou também muito grata a minha prima Sônia por ter, literalmente, arregaçado as mangas na coleta do *corpus* deste estudo, além de ter me incentivado nesta empreitada desde o processo seletivo.

Contei ainda com a ajuda de vários professores que, muito mais do que grandes mestres, nos ofereceram subsídios e ferramentas para auxiliar nossas atividades acadêmicas. Por isso, sou grata a prof.(a). Dra. Elisa Cristina Lopes e ao prof. Dr. Gerson Luiz Roani pelas aulas frutíferas, pelas discussões fortalecedoras e pelos textos precisos. Ao prof. Dr. Angelo Adriano Faria de Assis, meu agradecimento especial; não somente pela orientação além da medida, cheia de compreensão e sugestões, pela confiança e parceria, mas também (e principalmente) pela amizade e acolhida na hora exata.

À Adriana Gonçalves, melhor secretária do mundo. Em meio as burocracias acadêmicas, foi ela quem sempre me estendeu a mão, perdendo seu tempo me ajudando com formulários, planos de trabalho e outras coisas, sempre com boa vontade e carinho.

Nesta trajetória, também contei com alguns amigos que, carinhosamente, agradeço. João José, Renato Dering e Rodrigo Machado, pelas discussões extraclasse, pela parceria, pelo apoio mútuo, muitas vezes além dos compromissos acadêmicos, assim como pelo amor compartilhado às figuras femininas...

Meu muito obrigado ao Marcel Brito pela ajuda, pelas leituras fiéis, pelos ajustes no texto, pelos comentários e pela crítica.

Assim como sou também muito grata a Rita Moiteiro, pelas discussões via e-mail, trocas de informações, apoio e parceria, e ao meu tio Fábio, pelas tardes de domingo perdidas entre papéis e impressões, na luta para que este trabalho ganhasse forma.

E por fim, com muita admiração e reverência, meu grande agradecimento à mulher Rachel de Queiroz, por todo o seu legado literário, pela irreverência e ousadia, por ter desbravado caminhos a muitas outras ‘Rachéis’ que viriam a seguir, por ter me servido de referência enquanto mulher, por ter me embalado com histórias riquíssimas, modernas, encantadores e, acima de tudo, por ter me incentivado a prosseguir na luta. Sou grata a todo o significado que essa mulher teve na história do Brasil e na minha vida pessoal...

[...] E a mulher vai seguindo na sua maré vitoriosa, achando que o mundo já é dela.

Rachel de Queiroz, 1998.

Minhas mulheres são danadas, não são? Talvez seja ressentimento do que não sou e gostaria de ser.

Rachel de Queiroz, 1997.

Sempre fomos o que os homens disseram que nós éramos. Agora somos nós que vamos dizer o que somos.

Lygia Fagundes Telles, 1974.

RESUMO

SILVA, Thaís Fernanda da, M. Sc., Universidade Federal de Viçosa, março de 2013.. **Veleidades histórico-culturais em *Dôra, Doralina* (1975): representação feminina na literatura de Rachel de Queiroz.** Orientador: Angelo Adriano Faria de Assis.

A presente dissertação investiga como o romance de Rachel de Queiroz, *Dôra, Doralina*, representa as transformações sociais na imagem feminina, em diálogo com as relações e influências do contexto sociocultural brasileiro da década de 30. A análise se concentra na investigação dos elementos sociais que atuam na tessitura narrativa, como componentes norteadores para os comportamentos da protagonista, tendo como pano de fundo o contexto da Revolução de 30 no Brasil, com suas revoltas sociais e embates políticos, a Industrialização oriunda de influências externas, e a véspera da Segunda Guerra Mundial, relacionando-se com o drama de vida da protagonista, revelando a sua perspectiva diante dos acontecimentos históricos do país. Tendo em vista que o romance se apresenta em forma de relato memorialístico, concentramo-nos na análise da figura da narradora para tecer considerações a respeito de sua transformação no cenário ficcional, isto é, para entender a forma como a narrativa se desenvolve a medida que os fragmentos sobre o cenário nacional vão se construindo no imaginário do leitor, e os dramas pessoais vividos por ela também vão se mostrando e acompanhando tais desenvolvimentos. O foco do estudo dar-se-á em torno do relato de *Dôra* para entender as relações entre a construção de sua imagem e a possibilidade de abertura para se pensar uma ‘nova mulher’, concebida dentro de uma noção em que considera a dimensão ideológica e social da literatura.

ABSTRACT

SILVA, Thaís Fernanda da, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, march, 2013. **Velleities historic-cultural in *Dôra, Doralina* (1975): representation of women in the literature of the Rachel de Queiroz.** Adviser: Angelo Adriano Faria de Assis.

This dissertation intends to investigate how the novel by Rachel de Queiroz, *Dôra, Doralina*, represents the social changes in the female image, in dialogue with the relationship and influences of the socio-cultural Brazil in the 30s. The analysis focuses on the investigation of the social elements that appear in the narrative, as components for guiding the behavior of the protagonist into the context of the Revolution of 1930 in Brazil, with its social and political upheavals, Industrialization caused by external influences, and the eve of World War II. All these elements are related to the drama of heroine's life, revealing her perspective on historical events in the country. As the discourse of the novel is a memoir, the analysis of the work focuses on the story of the narrator to make considerations about its transformations into fictional scenario, ie, to understand how the narrative unfolds as fragments on the national scene are revealed in the readers' imaginary and how the protagonist's dramas also accompany these transformations. The focus of this study will occur on the Dôra's report to understand the relationship between building her image of openness and the possibility to relate the character with the symbol of a new woman, conceived a notion that considers the social and ideological dimension of literature.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1: RACHEL DE QUEIROZ: IDEOLOGIA E IRREVERÊNCIA	8
1.1 O nascimento da escritora que a geração literária viu florescer	8
1.2 O vigor do sertão na escrita literária: “obra acima de tudo, telúrica”	16
1.3 A dama cearense entre tradição e inovação	19
CAPÍTULO 2: A GERAÇÃO DE 30	28
2.4 O Romance de 30 e as influências modernistas de 22	31
2.5 O Romance “novo”	39
2.6 <i>Dôra, Doralina</i> e retratos do Brasil: conjecturas históricas pelo olhar do Ceará	49
2.6.1 Veleidades sociais no diálogo entre história e ficção	60
2.7 Nuances memorialistas na construção do sujeito	66
2.8 A obra e o público: a função da literatura e seu papel social	78
CAPÍTULO 3: DÔRA, DORALINA: O PRELÚDIO DE UMA NOVA MULHER	93
3.1 A cada personagem, um novo passo	93
3.2 <i>Dôra, Doralina</i> : idiossincrasias de emancipação	100
3.3 As inquietudes	105
3.4 A herança patriarcal	111
3.5 Nuances subversivas e o alvorecer de uma nova postura feminina	120
3.6 A nova mulher no viés cultural dos anos 30	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	140

INTRODUÇÃO

A década de 1930 revelou grandes autores do romance brasileiro, caracterizados, principalmente, pela produção de uma literatura mais engajada com questões políticas e sociais, além de ter consolidado as manifestações literárias de cunho modernista. Nesse panorama literário, a obra da escritora Rachel de Queiroz, assim como toda a produção literária do decênio de 1930, mostra-se situada num campo extenso de análises e estudos críticos.

Embora haja muitas pesquisas que, de alguma forma, tenham alcançado exames minuciosos e consistentes a respeito da escritora nordestina, de suas personagens femininas, de seu diálogo com o meio sertanejo e o urbano, de sua linguagem peculiar (entre outros elementos), bem como de toda a sua obra, acreditamos que ainda seja possível buscar outros caminhos para ampliar as perspectivas diante do romance de 30, visando acrescentar às pesquisas existentes, as muitas possibilidades que a trajetória bibliográfica de Rachel de Queiroz forneceu à literatura no que tange a preocupação social sobre a figura feminina, assim como sua visão sobre os avanços e retrocessos no processo de autorealização da mulher. Alguns desses exemplos podem ser vistos não somente nos textos ficcionais dessa escritora, pautados na criação de enredos que permitem um questionamento sobre o papel da mulher na sociedade, mas também em suas publicações em colunas jornalísticas, além de depoimentos concedidos em muitas entrevistas.

Em vista disso, faz-se necessário uma análise mais profunda a respeito de um elemento que é sintoma em muitos estudos sobre os romances de Rachel de Queiroz, mas que ainda não foi esgotado, permitindo a compreensão de sua obra sob um outro viés, que leve em consideração não somente a maneira como a escritora representou a imagem da mulher em sua obra, mas a relação que essa representação estabeleceu com o contexto sociocultural concernente ao período da narrativa.

Após uma lacuna de silêncio com relação ao gênero romanesco, Rachel de Queiroz retoma sua produção literária, trazendo à tona a obra *Dôra Doralina* (1975), um livro pautado por paisagens ora rural, ora urbana, ancorando a dramaticidade da vida de uma mulher, em meio a conflitos psicológicos e sociais. Contudo, esse não é o único fator de destaque em toda a obra; há ainda aspectos relacionados à tessitura histórica e sociopolítica do Brasil, estabelecendo uma correspondência com o próprio contexto vivido na década de 1930, que se apresenta em perfeito diálogo com a composição da narrativa.

Dessa forma, por mais dramática que a obra possa ser, (uma vez que aqui, como ocorre em outros romances, por exemplo, a autora opta por um final não feliz) justamente por tratar de conflitos pessoais, psicológicos, no grau de intimidade mais profundo do ser humano diante do mundo e, diante de si mesmo, o que nos ocorre é que a história de *Dôra* não parece sem propósito.

Assim sendo, escolhemos os estudos de Luís Bueno para compor nossas discussões sobre o romance de 30, sobre a geração que constituiu e deu forma a esse momento da literatura brasileira, e a partir disso, compreender a posição que a escritora Rachel de Queiroz ocupa dentro dos embates em torno de uma perspectiva ideológica da ficção, e como essas relações entre a arte e a sociedade se manifestam em sua obra *Dôra, Doralina*.

Seguindo a mesma linha de escolha do romance, a opção pela escritora Rachel de Queiroz se deu pelo fato de ela ser identificada como uma das romancistas que se destacou pelo pioneirismo de trazer à literatura, temas importantes relacionados à problemática feminina, e por ter questionado “[...] o cerceamento à liberdade de pensar e de agir, duramente imposto à mulher pela sociedade tradicional”¹. Além disso, a mulher em Rachel de Queiroz é caracterizada através de uma construção de alteridade, cujo principal aspecto recai tanto para os questionamentos em torno da identidade feminina, quanto para as preocupações da protagonista sobre os problemas sociais, sobre a problemática do outro e seus desajustes no meio, fator que “[...] se projeta como uma das técnicas mais sofisticadas da construção romanesca brasileira”².

Embora a publicação do romance *Dôra, Doralina* tenha se dado em 1975, acredita-se que esse não deve ser um fator que inviabilize a análise da obra como pertencente ao decênio de 1930. A obra em análise faz referência ao período da década de 1930 e é também possuidora de aspectos estruturais e temáticos que seguem a mesma linha estética dos livros do romance de 30.

Além disso, a análise do romance se deterá em relação ao período retratado pela narrativa, isto é, ao período de 1930, e não no momento em que o livro foi, efetivamente, publicado (1975). Desse modo, o contexto sociocultural apresentado na obra, atrelado a representação feminina, será analisado sob o enfoque da problemática social da década de 1930, num percurso em que, ao mesmo tempo que resgata a história do país num determinado momento, apresenta aspectos sociais da mulher em meio a um panorama de

¹ COELHO, Nelly Novaes, 1993, p. 315.

² GOMES, Carlos Magno, 2010, p. 46.

transformações na sociedade, que repercutem e influenciam nos seus comportamentos, modos, e estilos de vida.

Além disso, sendo o foco da análise deste estudo, a figura da protagonista – ao mesmo tempo narradora e representante da classe feminina - a utilização do termo *feminismo*, justifica-se por remeter “todos os aspectos da emancipação das mulheres, suas lutas coletivas para elevar-lhes — social, econômica ou politicamente — o *status* [...] e a tomada de consciência da mulher como ser humano e como ser social”³. Para este estudo, foi enfocada a protagonista *Dôra*, pois, de alguma maneira, ela apresenta traços de inquietação, desejo de liberdade, de realização pessoal através de suas próprias escolhas, mas também, porque de alguma forma, a personagem possui “carências e esperanças abortadas”⁴. Dessa maneira, *Dôra*, constitui-se no reflexo de mulheres que buscam sua emancipação, e outros caminhos para se autorrealizar na esfera social⁵. Ela é, por assim dizer, uma mulher que representa a aquisição do conhecimento de que, por ser um ser humano, deve ser reconhecida como um ser social e assim, viver conforme suas convicções, suas próprias vontades.

Assim, o espaço social que a narrativa representa, (a Revolução de 30, os revoltosos contra o governo, e a situação social véspera da Segunda Guerra Mundial, por exemplo), ajudaria ainda, a realçar a representação dos dramas vividos pela protagonista, numa forma de contar a história de uma mulher num contexto em que, além das problemáticas políticas e sociais, havia ainda as próprias questões culturais (como a herança de uma tradição patriarcal, por exemplo), a que a grande parte das mulheres esteve submetida.

Nesse sentido, para analisar a representação de inquietações femininas na literatura, escolhemos o período correspondente a 1930, justamente por ter sido palco de fermentações políticas, culturais e sociais. Além disso, a inserção da escritora Rachel de Queiroz em 1927, na carreira jornalística e literária, coincide com a explosão do movimento feminista na Europa e nos Estados Unidos, “[...] tentando romper as barreiras que a sociedade tradicional levantara contra os direitos da mulher de participar oficialmente da vida cultural,

³ HAHNER, June, 1981, p. 25.

⁴ COELHO, Nelly Novaes, 1993, p. 310.

⁵ Comportamento que se manifestará até meados da segunda parte do romance, isto é, até um determinado momento do capítulo “O Livro da Companhia”. Até essa parte, a protagonista demonstrar, através de suas atitudes (ainda que inconscientemente), uma busca por um lugar no mundo, por uma existência que lhe dê sentido. E partindo do pressuposto de que o abandono da vida oprimida e regrada na fazenda marca o início de uma nova fase existencial, aproximamos as lutas de *Dôra* a algumas lutas de movimentos feministas, uma vez que, segundo Dominique Fougeyrollas-Schurebel, “essas lutas partem do reconhecimento das mulheres como específica e sistematicamente oprimidas [...], e que existe a possibilidade [...] de sua transformação” (SCHUREBEL, Dominique., 2009, p. 144).

política e econômica das nações [...]”⁶ Paralelo a isso, a literatura da década de 1930, inserida no contexto do Modernismo brasileiro, buscará em seu projeto ideológico, romper e atacar “[...] às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época [...]”⁷.

A escolha de leitura da obra *Dôra, Doralina* como a de um romance de 30, embora não pertencendo a esse período, justifica-se, então, como uma maneira de compreender a forma como a romancista integrou o enredo de seu livro, criado na década de 1970, em embates socioculturais semelhantes aos de seus romances anteriores, publicados, efetivamente, no decênio de 1930. Por essa razão, o termo romance de 30 (como será usado neste estudo), será sinônimo de romance regionalista, social, psicológico, justamente porque não restringe a obra em análise apenas ao seu espaço regional, social, e nem influencia sua compreensão apenas a uma leitura meramente psicológica. Conforme Simone Ruffato (2007), “sendo neutro, portanto, o termo “romance de 30” é de fato uma solução “menos rígida” para encarar o período, e possibilita ao leitor o acesso às obras sem as – por vezes – engessantes categorias literárias”.⁸

Além disso, em conformidade com o pensamento de José Hildebrando Dacanal (1982), a adoção do termo romance de 30 se justifica devido, entre outras coisas, as características que as obras literárias produzidas a partir desse período até, aproximadamente 1960, apresentam, como a estrutura narrativa, o tipo de linguagem adotada e a forma como o contexto histórico-social é representado. Ou seja, romance de 30 designaria assim, todo um conjunto de obras que justamente por apresentarem elementos em comum e recorrentes, no período compreendido entre 1928 a 1960, constituem uma espécie de categoria da ficção literária brasileira, na qual, novamente, esclarecemos essa escolha para a análise do texto racheliano, *Dôra Doralina*, embora não seja esse um romance verdadeiramente de 1930.

Assim, nos apoiaremos na crítica de José Hildebrando Dacanal (1982) para analisar a obra sob o viés do conceito específico de romance de 30, estabelecido pelo referido autor, pois além do auxílio no uso da ideia que o termo romance de 30 acarreta, Dacanal traz importantes contribuições sobre o texto de Rachel de Queiroz, iluminando, portanto, nossa interpretação sobre seu trabalho metodológico de criação ficcional.

Tendo em vista o contexto da década de 1930 como recorte temporal, a análise do romance se baseará nas propostas feitas pelos críticos Luis Bueno e João Luiz Lafetá,

⁶ *Idem.*

⁷ LAFETÁ, João Luiz., 2000, p. 20.

⁸ RUFFATO, Simone., 2007, p. 253.

apresentando um panorama sobre as concepções do fazer literário de Rachel de Queiroz, no período correspondente as produções de 1930.

Em diálogo com os estudos desses autores, também utilizaremos algumas abordagens feitas pelos críticos Machado de Assis, Mário de Andrade e Antonio Candido, no que diz respeito a relação entre o autor, a obra e o público. Ainda que pertencentes a períodos divergentes, possuindo, cada um a seu modo, estilos próprios de conceber a arte literária, as análises desses três escritores nos auxiliarão a clarear as funções da literatura, sob o enfoque do texto racheliano, e compreender como a obra da romancista incorporou tais nuances artísticas para se relacionar com o público.

A fim de compreender melhor a dramaticidade vivida pela protagonista no contexto social exposto na narrativa, utilizaremos a abordagem de historiadores como Boris Fausto, sobre a Revolução de 1930 e seus desdobramentos na sociedade brasileira, pois acreditamos que a fuga da protagonista, o desprendimento de seu meio de origem, as frustrações e a solidão acompanhada de seu retrocesso de vida, são, de alguma forma, realçadas “pela agressividade do meio natural e social”⁹.

Para analisar a figura feminina da protagonista *Dôra*, recorreremos às abordagens feitas pela filósofa Simone de Beauvoir, assim como as considerações feitas por outras pesquisadoras de estudos de gênero, como Suzana Bornéo Funck, Lucia Zolin, Adriana Piscitelli, entre outros, para entender a construção da imagem da personagem e seu enfoque na composição da obra.

Diante dos critérios de embasamento teórico desta pesquisa, o trabalho se estabelecerá através da seguinte estrutura:

O primeiro capítulo, **Rachel de Queiroz: ideologia e irreverência**, se deterá sobre a fortuna crítica da produção literária da escritora, visando elucidar o desenvolvimento de sua obra, ao longo da carreira, no que tange ao processo composicional de sua ficção, o uso de determinados temas, a adoção de uma linguagem mais fragmentada, o diálogo com questões sociais de momentos importantes do Brasil e, enfim, os aspectos que caracterizam seu romance e constituem seu estilo de “contadora de histórias”. Além disso, apuramos informações de críticos e teóricos literários sobre a sua produção artística, a fim de identificar a forma como a ficção racheliana era recebida e vista no meio social, uma vez que em muitos momentos, é possível encontrar um significativo reconhecimento de escritores, pesquisadores e jornalistas, a respeito do fato de ser a escritora alguém que, além de ter se mostrado

⁹ BRUNO, Haroldo., 1977, p. 82.

envolvida com os problemas socioculturais de seu tempo, projetou um olhar para a figura feminina num cenário de transformações, passando, portanto, a ser identificada como antecipada e pioneira em muitos aspectos (se levarmos em consideração o período cultural em que estava absorvida), e destacando (ainda que não premeditadamente), por meio de sua própria atuação, a mulher na esfera pública.

Acrescentamos ainda que a projeção da escritora acabou se desenvolvendo e chamado a atenção da sociedade, não somente pelo fato de Rachel de Queiroz ser uma autora que assume uma relação párea com seus companheiros literatos, mas principalmente porque a crítica literária percebeu em seu trabalho a composição de um arcabouço artístico que merecia ser analisado, uma vez que se destacava pela novidade, pela ‘desagregação do tradicional’, pelo modo como tornava os quadros sociais explícitos e enfim, por toda a estrutura narrativa que criava.

O segundo capítulo, **A Geração de 30**, se ocupará sobre o panorama crítico da produção literária desse período, as propostas discutidas e levadas para o campo das letras, as relações estabelecidas entre a literatura modernista dos anos 1930 e a ficção que a precedeu - a dos anos 20 - e a forma como a romancista se posicionou e incorporou tais embates literários em sua ficção. Nessa sequência, voltamos nosso olhar para a ideia de ser o romance de 1930 um romance “novo”, justamente por trazer consigo uma gama de peculiaridades que, como na proposta do crítico João Luíz Lafetá (2000), não poderiam enquadrá-lo nos mesmos moldes da ficção produzida anteriormente. Ainda neste capítulo, por ser o romance de 30 o grande foco, as discussões se estendem para uma análise do romance com o público, e a forma como essa relação se estabelece na própria recepção da obra e no diálogo com conjecturas sócio-históricas de seu tempo. Também abordaremos a memória na ficção de Rachel de Queiroz, analisando a perspectiva memorialista da narrativa e a função da construção individual da reminiscência na representação de vida da personagem, feita pelo discurso do narrador. Para tanto, utilizaremos as abordagens de pesquisadores que discorrem sobre o tema na literatura e na história, como Hyden White, Margarida de Souza Neves, Rogério Miguel Puga, Maurice Halbwachs, entre outros, a fim de tecer um diálogo entre os fatos históricos e os ficcionais presentes no romance *Dôra, Doralina*, e entender a função que esses dois elementos assumem na obra, através do recurso memorialístico.

Por fim, no terceiro capítulo, ***Dôra, Doralina: o prelúdio de uma nova mulher*** retornaremos ao estudo do romance numa perspectiva mais apurada sobre a imagem simbolizada pela protagonista *Dôra*, analisando a forma como se deu a representação social da figura feminina na literatura de Rachel de Queiroz, sua trajetória dramática na trama, e as

influências que o contexto social lhe impunha. Ainda nesse capítulo, o estudo da protagonista levará em consideração a participação de *Dôra* na construção da história feminina e, portanto, também a discussão sobre a hipótese de a personagem vir a ser uma espécie de personificação da antecipação de uma “nova mulher” proposta pela teoria feminista. Para tanto, as discussões promovidas por pesquisadoras de estudos de gênero é trazida aqui, como Suzana Bornéo Funk, Lúcia Zolin, Simone de Beauvoir, Adriana Piscitelli, entre outros, para entender a construção da imagem da personagem e seu enfoque na composição da obra, associados às transformações sociais do cenário brasileiro e aos aspectos culturais a que se refere o contexto narrativo, a fim de desvendarmos os dramas de *Doralina*, isto é, de compreendermos a maneira como o meio influenciou em sua vida, como ela foi capaz de acompanhar tais mudanças sociais e de que forma isso implica no prenúncio de uma nova visão para a mulher ou no sinal de novos rumos para a existência feminina.

Desse modo, o estudo de *Dôra*, *Doralina* revelará a forma como se operou a consolidação de um novo fazer literário, tomando por base o olhar e a concepção da romancista de conceber temas inerentes a problemática do homem com o meio.

CAPÍTULO 1

RACHEL DE QUEIROZ: IDEOLOGIA E IRREVERÊNCIA

Louvo o Padre, louvo o Filho, o Espírito Santo louvo. Louvo Rachel, minha amiga, nata e flor do nosso povo. Ninguém tão Brasil quanto ela, pois que, com ser do Ceará, tem de todos os Estados, do Rio Grande ao Pará. Tão Brasil: quero dizer Brasil de toda maneira – brasílica, brasiliense, brasileira, brasileira. Louvo o Padre, louvo o Filho, o Espírito Santo louvo. Louvo Rachel e, louvada uma vez, louvo-a de novo. Louvo a sua inteligência, e louvo o seu coração. Qual maior? Sinceramente, meus amigos, não sei não. Louvo os seus olhos bonitos, louvo a sua simpatia. Louvo a sua voz nortista, louvo o seu amor de tia. Louvo o Padre, louvo o Filho, o Espírito Santo louvo. Louvo Rachel, duas vezes louvada, e louvo-a de novo. Louvo o seu romance: “O Quinze” e os outros três; louvo “As Três Marias” especialmente, mais minhas que de vocês. Louvo a cronista gostosa. Louvo o seu teatro “Lampião” e a nossa “Beata Maria”. Mas chega de louvação, porque, por mais que a louvemos, nunca a louvaremos bem. Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo, amém.

Manuel Bandeira
Louvado para Rachel de Queiroz, 1966

1.1 O nascimento da escritora que a geração literária viu florescer

A produção literária brasileira no tocante à década de 1930 instaurou no âmbito das letras, uma nova forma de o sujeito se perceber e expressar sua visão da realidade social, através da ficção.

Valendo-se de elementos oriundos de um contexto nordestino, a prosa construída por Rachel de Queiroz se edifica a partir de aspectos sociais e ideológicos, percebidos na maneira como utilizou uma outra via de perspectiva sobre temas que já haviam sido referidos em outros romances brasileiros, como o caso da seca, por exemplo. Ainda que não estreando na menção ao assunto, Rachel de Queiroz inova na maneira de abordá-lo, ampliando as questões regionalistas e conduzindo os problemas sociais para uma outra ótica de leitura, (como na abordagem do social como indagação ao destino do ser humano e, principalmente, da mulher), porque não o faz com o olhar otimista de seus antecessores (como os escritores do Romantismo, por exemplo), esperançosos nos ajustes sociais do Brasil; ela os articula de maneira moderna, porque os transporta para a literatura como forma de depoimento, como um testemunho que permite perceber seu olhar crítico e preocupado sobre a situação problemática

do ser humano em face a um contexto em desajuste. Além disso, seu texto se revela de maneira concisa, sem sensacionalismos na abordagem aos temas sociais, ao mesmo tempo em que se mostra preocupado com o outro, colocando sujeitos ricos e pobres no mesmo nível hierárquico e humano na narrativa.

Surpreendentemente, quando indagada sobre sua participação efetiva em algum drama da seca, a romancista afirma:

Curiosamente nunca tinha visto uma seca, porque a seca de 15, que se retrata no livro, tinha quatro anos de idade. Já a seca de 19, nós estávamos morando no Pará. Mas o cenário do sertão, tão parecido com os tempos de seca, a tradição moral lá é tão grande, a tradição da seca, as conversas aqui e ali sobre a seca... tudo aquilo me veio com toda a naturalidade, que com este tema escrevi o meu primeiro romance. A primeira grande seca a que assisti foi em 1932. Agora, quanto ao tipo de literatura que eu fazia... na Semana de Arte Moderna tinha 11 anos, mas aos 14 e aos 15 ainda haviam as repercussões, quando comecei a me interessar mais diretamente por literatura. E o que havia de literatura de seca no Nordeste era uma literatura muito carregada do naturalismo do final do século, muito pesada, com muito defunto e muito urubu, muita coisa assim, com uma visão meio sangrenta, sanguinária, digamos. Já eu sempre fui uma pessoa muito moderada no que escrevo, é fácil de ver, não gosto muito das notas sensacionalistas... procurei fazer um tipo de livro que fosse realmente só um testemunho, quase que só um depoimento¹⁰.

Tendo em vista os anos de 1930 e as propostas Modernistas da década de 1920, a escritora se lança para a produção literária exatamente num período em que nasciam os primeiros rumores daquilo que se convencionou chamar de literatura engajada. Aqui, o engajamento se refere ao fato de ter sido os anos 1930 o momento em que a ficção brasileira revelou obras, cujas temáticas se aproximavam entre si, demonstrando uma dedicação com afincos de escritores que, na opinião de muitos críticos, foram os responsáveis pelo grande salto e, conseqüente desenvolvimento na literatura nacional.

O engajamento, nesse sentido, manifestou-se como um fator recorrente nas produções literárias do período, isto é, revelou-se no olhar de cada escritor, no que diz respeito às causas sociais, como aos indivíduos diante delas. Ou ainda, como conceitua José Hildebrando Dacanal,

[...] todos eles produziram obras de temática agrária e escreveram ou começaram a escrever na década de 1930. [...] Os romancistas de 30 têm

¹⁰ QUEIROZ, Rachel de., 1989, s/p.

uma perspectiva crítica [...] em relação às características políticas, sociais e econômicas das estruturas históricas apresentadas¹¹.

A dimensão da literatura de Rachel de Queiroz diante de tal engajamento pode ser percebida na análise de seu romance de estreia, e no depoimento em que a própria escritora admite não ter se lançado na ficção munida de intenções predeterminadas, “[...] de fazer algum tratado de Sociologia, nem de dar o primeiro pontapé na literatura nordestina, nada dessas ambições”¹². Assim, conforme assegura Luís Bueno (2006), “Muito mais do que *A Bagaceira*, é *O Quinze* o grande marco da renovação pela qual passaria o romance brasileiro na década de 1930, porque foi capaz de construir uma síntese de uma série de questões relevantes”¹³. Como exemplo desses elementos importantes, poderíamos destacar o olhar crítico da escritora com relação aos acontecimentos da Revolução de 1930, seja nas referências feitas àqueles que, contrários ao governo, foram taxados de ‘revoltosos’, ou ainda, seja na representação dos mandonismos, do autoritarismo que os coronéis, patriarcas e fazendeiros¹⁴ assumiam, assim como todo o poder que detinham no contexto brasileiro, na região nordestina nos anos 1930.

Diante de críticos como Mário de Andrade¹⁵, por exemplo, que alertava para uma necessidade de conciliação entre um projeto estético e um ideológico nas produções artísticas, e de Tristão de Athayde¹⁶ que via a arte como uma forma de desenvolvimento e aperfeiçoamento sócio-cultural, a escritora foi capaz de aliar os dois componentes em seu processo artístico, e ainda, ir além, revelando através da arte, uma realidade brasileira de pobreza e miséria, desenvolvimento urbano e divisões entre classes sociais, engajamento político e subversão feminina, configurando personagens que, desajustados com os contextos em que vivem, buscam outras alternativas para se integrar socialmente.

¹¹ DACANAL, José Hildebrando., 1982, pp. 11, 15.

¹² QUEIROZ, Rachel de, 1989. Entrevista concedida a Hermes Rodrigues Nery.

¹³ BUENO, Luis., 2006, p. 132.

¹⁴ No romance em análise, *Dôra, Doralina*, a referência ao coronelismo se torna ainda mais importante, porque Rachel de Queiroz coloca o poder nas mãos de uma mulher que, viúva e fazendeira, assume todas as posturas patriarcais para administrar tanto suas terras, quanto sua família.

¹⁵ A posição de Mário de Andrade pode ser vista nas críticas literárias que o escritor fez enquanto colaborador do jornal *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro. O alerta para os cuidados com a criação literária fica melhor explicitado no trecho em que, falando sobre a crítica, Andrade nos auxilia na sua ideia de conceber a arte: “[...] Eu me dizia crente da arte, mas regido pelo princípio diante do ‘essencial’ [...]. Ela não deverá ser nem exclusivamente estética nem ostensivamente pragmática, mas exatamente aquela verdade transitória, aquela pesquisa das identidades ‘mais’ perfeitas que, ultrapassando as obras, busque revelar a cultura de uma fase e lhe desenhe a imagem”. *In: O Empalhador de Passarinho*, 1939, p. 102.

¹⁶ Pseudônimo de Alceu Amoroso Lima.

À luz dessas considerações, encontra-se a produção literária de uma mulher que, ainda jovem, demonstrou interesse pelas letras e após a produção de seu primeiro livro, nunca mais viveu longe deles.

Por que desde 1930, quando irrigou o solo um tanto árido da literatura regionalista e feminina do Brasil com a prosa seca e elegante de *O Quinze*, a obra de Rachel de Queiroz não pode ser ignorada – a despeito de todas as paixões literárias e políticas¹⁷.

Para Nelly Novaes Coelho (1993), Rachel de Queiroz se consolidou como uma escritora ‘de linhagem humanista’, cuja obra ficcional revela um universo de crenças que recaem principalmente sobre o ser humano, na convicção de que ele é o sujeito constituído, sobretudo, ‘pela vida do espírito’. Assim, Rachel de Queiroz

[...] reconhece que **cabe a cada homem ocupar um lugar definido no universo e no meio social a que pertence** e mais: reconhece a função privilegiada do ser humano. Daí sua dor diante do aviltamento do humano – seja qual for o tipo da violência em que se manifeste. Nesse sentido, [...] Rachel cria um universo literário trágico, mas permeado por uma paixão peculiar pela vida e pelo respeito humano. Uma paixão em que se fundem forças ou impulsos a que podemos chamar de coragem [...]¹⁸.

Nascida em Fortaleza, Ceará, Rachel de Queiroz (1910-2003) era uma leitora assídua, aproveitando a biblioteca de sua casa e as orientações de leitura de sua mãe, “[...] lia principalmente os russos, Dostoievski, Gorki, Tolstoi, e todos aqueles dos quais mamãe passou a sua paixão”¹⁹. Ela participava de sessões literárias promovidas pela própria família e, desde cedo, seus pais Daniel de Queiroz e Clotilde Franklin de Queiroz se mostraram muito envolvidos com seus projetos. “Quando eu era adolescente, eles liam para eu ouvir, faziam mesmo sessões de leitura. (...) Não queriam me privar da leitura [...]”²⁰.

Por essa via pode-se supor o quão foi influente o pertencimento a uma família de intelectuais na sua formação pessoal. Seu pai, juiz de Direito e, posteriormente, tendo atuado como promotor de justiça, após demitir-se do cargo, passa a se dedicar com mais atenção à formação intelectual da filha. Sua mãe, conhecedora e atenta das grandes estreias e divulgações literárias, encaminha as leituras de Rachel de Queiroz ao mesmo tempo em que a

¹⁷ Cadernos de Literatura Brasileira, 1997, p. 5.

¹⁸ COELHO, Nelly Novaes., 1993, pp. 319-320, grifo nosso.

¹⁹ QUEIROZ, Rachel de, 1998, p. 33.

²⁰ *Ibidem*, p. 30.

estimula na redação de seus primeiros textos.²¹ E assim, ao se referir aos pais, a autora realça a relevância de sua relação familiar com o seu papel de literata.

Quando comecei a escrever ele²² tinha muito orgulho de mim, mas não me lembro de nenhum comentário seu. De mamãe, me lembro de milhões de comentários sobre maneirismos, sobre tomar cuidado com essa ou aquela forma de dizer. Mas ele, não. Ele me aceitava tal e qual, tinha um bruto orgulho porque eu estava brilhando [...]²³.

Nas raízes de sua própria família, Rachel de Queiroz já contava com o parentesco de um grande nome literário: José de Alencar que, também cearense, era primo de sua bisavó materna, Maria de Macedo Lima. Em entrevista, a romancista admite ter lido o livro *Ubirajara*, de seu parente, aos cinco anos de idade, mesmo sem ter entendido nada.

Contudo eu lia muito. Mamãe tinha uma biblioteca muito boa e tanto ela quanto papai me orientavam nas leituras. [...] Eles liam para eu ouvir [...]; e quando chegavam os pedaços mais escabrosos, de Eça, por exemplo, discretamente pulavam e disfarçavam. Não queriam me privar da leitura, mas naquele tempo uma moça não podia ler cena de sexo. Não se usava, era um escândalo dos diabos. Isso eles conseguiram manter até eu começar a escrever. Me lembro de que quando escrevi *João Miguel* foi uma mulher lá em casa dizer a mamãe: “Clotilde, você não acha que *João Miguel* tem cenas muito cruas para Rachelzinha ter escrito?” E mamãe: “Pois é, se não fosse ela que tivesse escrito essas cenas eu não deixava que ela lesse...” Mamãe falou de gozação, mas a mulher saiu muito consolada²⁴.

Aos 16 anos de idade, iniciou sua carreira no meio jornalístico, como colaboradora efetiva do jornal *O Ceará*, sob o pseudônimo de *Rita de Queluz*. Devido a esse fato, segunda a própria escritora, em 1928, publicaram um artigo questionando a participação de uma jovem moça, “recém-saída de um colégio de freiras”, na produção de um jornal, como indagação à participação feminina numa atividade pública que, naquele momento, era predominantemente masculina²⁵. Assim, relata a escritora: “Mas eis que no início de 1928 saiu um artigo de fundo do *Nordeste* a meu respeito: “Como é que a família permite a uma

²¹ Cf. Cadernos de Literatura Brasileira, 1997.

²² A autora se refere ao seu pai, Daniel de Queiroz.

²³ QUEIROZ, Rachel de., 1998, p. 96.

²⁴ QUEIROZ, Rachel de., 1998, p. 30.

²⁵ Embora a romancista tenha declarado em entrevista que, no período de seu ingresso no meio jornalístico, já houvesse outras mulheres escritoras, ela também admite que no contexto em que estava inserida, sua posição feminina era vista por muitos como ‘ousada demais’. Mesmo declarando ter se sentido à vontade em meio aos colegas intelectuais, Rachel de Queiroz foi criticada pelos seus textos e contestada sobre a autoria de seu primeiro livro. A afirmação da romancista nos ajuda a clarear a mentalidade cultural da época e a maneira como se fundavam os questionamentos a ela destinados: “[...] era um dos escândalos que eu causava em Fortaleza, mocinha, frequentando o café dos literatos [...]” (QUEIROZ, Rachel de., *op. cit.*, p. 32).

jovem pura, recém –saída de um colégio de freiras, escrever para *O Condenado?*”. E terminava: “Tememos pelo futuro dessa jovem”²⁶.

Mais à frente, o fato de ser mulher, jornalista e romancista, iria despertar comentários de outros sujeitos, também escritores literários, como o caso de Graciliano Ramos. “‘Durante muito tempo’, confessaria mais tarde o autor de *Vidas Secas* (1938), ‘ficou-me a ideia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever João Miguel e *O Quinze* não me parecia natural.”²⁷

Aos 19 anos de idade, lançou-se como romancista, através da publicação de *O Quinze*. Consolidou-se no meio literário (e, posteriormente, mostrando-se ao meio acadêmico e artístico do Brasil), valendo-se, inicialmente, de iniciativas próprias. Depois de ter decidido escrever um romance sobre a seca, mostrou-o aos seus pais que, por sua vez, pagaram a publicação da obra. E se naquele momento seu nome ainda não era de conhecimento social, após enviar exemplares de seu primeiro livro ao Rio de Janeiro e São Paulo, transformou-se numa novidade literária, recebendo elogios de Augusto Frederico Schmidt e Mário de Andrade. “E a desconhecida jovem cearense, de um momento para outro, é consagrada nacionalmente [...]”²⁸.

Anos mais tarde, Rachel de Queiroz teve envolvimento com causas políticas. Conforme seus próprios relatos, ela afirma que desde muito cedo, sempre possuiu interesse por política e, na ocasião do recebimento do Prêmio Graça Aranha, no Rio de Janeiro, em 1931, comenta:

[...] já eu também estava, como os outros, politizada e ‘comunizada’. Tanto que, por ocasião da Revolução de 1930, não tomei parte em nada, fiquei de fora, não porque não apoiasse os revolucionários contra Washington Luís, mas porque, entre nós, se considerava esse movimento “uma revolução absolutamente burguesa, sem característica social”, que nós, claro, rejeitávamos²⁹.

A romancista ainda destaca a importância do contexto social brasileiro dos anos 20, para evidenciar a repercussão dos jovens intelectuais com as causas políticas. “Os grupos eram pequenos e a repressão, forte. [...] O PC precisava agir em total clandestinidade. O

²⁶ *Idem*, p. 26.

²⁷ RAMOS, Graciliano., 1938 *apud* CLB, 1997, p. 5.

²⁸ COELHO, Nelly Novaes., 1993, p. 314.

²⁹ QUEIROZ, Rachel de., 1998, p. 36.

comunismo ainda era amaldiçoado; [...] Ser comunista, então, era uma coisa tão perigosa quanto ser terrorista hoje”³⁰.

Assim, a autora foi militante do Partido Comunista, levando para o Ceará uma nova base do movimento. Posteriormente, lutou pela derrubada do presidente João Goulart, em 1964; permaneceu detida durante o Estado Novo e teve exemplares de suas obras queimados. Em entrevista publicada nos Cadernos de Literatura Brasileira (1997)³¹, a escritora confirma:

[...] Eu era contra o Jango porque, para mim, ele era o representante do que restara do getulismo. O suposto socialismo do Jango foi uma coisa que eu nunca engoli. Então, me opus formalmente contra o Jango, eu conspiréi com os generais para a derrubada do Jango³².

Sua irmã mais nova, a jornalista Maria Luíza de Queiroz, em depoimento sobre a romancista, admite que ela vivia conforme suas próprias regras, acrescentando: “Toda a vida [Rachel] fez coisas diferentes do que se esperava, diferentes do que os outros fazem, sem aceitar conselho e sem ligar para a opinião de ninguém”³³.

Como a valorização do modo de pensar e de viver se mostram como marcas registradas na autora, Rachel de Queiroz desligou-se do PC justamente por ter sido censurada em um de seus romances. “Então, a gente não podia ter opinião, não podia discordar, tinha que dizer só “sim, senhor” para tudo. Em *Caminho de Pedras* eu coloco isso logo no começo”³⁴. E assim, a relação de sua produção literária com as questões ideológicas do país, desenvolveu-se de maneira estreita, não se restringindo somente às suas obras, mas também na de muitos outros escritores que, assim como ela, aproveitaram a literatura para se expressar e demonstrar seus sentimentos de mundo. “O que aconteceu é que eu me ‘liberei’ mais cedo, assim que pude, depois que o Partido Comunista, no qual eu militava, quis mudar *João Miguel*. Não aceitei e rompi com o PC”³⁵. O envolvimento da escritora com o Partido Comunista, no entanto, trouxe consequências. Ao contribuir com a criação do movimento político comunista no Nordeste, apoiar a luta contra o governo do presidente João Goulart em 1964, e depois, desligar-se das causas políticas, Rachel de Queiroz acabou sendo desprestigiada pela “melhor parte da crítica literária”, além de ter sofrido perseguições dos

³⁰ *Idem*, p. 73.

³¹ As citações referentes ao Cadernos de Literatura Brasileira, neste trabalho, serão feitas assim: CLB

³² CLB, 1997, p. 29.

³³ QUEIROZ, *op. cit.* p.71.

³⁴ CLB, 1997, p. 28.

³⁵ *Idem*, p. 27.

militantes de direita e de ter sido rotulada pela polícia de “agitadora comunista”.³⁶ Assim, “[...] apesar de sua indiscutível contribuição no âmbito da ficção e da crônica, o nome de Rachel de Queiroz nunca chegou a ser uma unanimidade”³⁷, posição que a romancista comenta no jornal *O Estado de São Paulo*: “[...] – Estado: Você foi discriminada por isso? – Rachel: Houve um certo recuo em relação a mim, uma desconfiança [...]”³⁸.

Ainda conforme Heloísa de Hollanda, mesmo que a escritora cearense tenha sido considerada “um fenômeno literário”, de fato, há um determinado período em que sua obra passa por “um processo de sombreamento”, o que, conforme Hollanda, corresponde a partir de 1964. Também contribuiu para a falta de unanimidade de seu nome, a grande dedicação da escritora, nos anos 60, a publicações tanto para jornais quanto para revistas, de textos no gênero crônica, ocorrendo, segundo Laile Ribeiro (2011), justamente num período de consistência da crítica literária no Brasil. Tal fato culminou com a associação de Rachel de Queiroz ao título de cronista, gênero que, naquele período, era tido por muitos como inferior e sem muito prestígio literário, deixando a romancista um tanto desconhecida.

Na década de 60, a escritora se torna integrante do Conselho Federal de Cultura, além de ter sido convidada para o cargo de ministra da Educação do governo de Jânio Quadros, cargo que recusa, declarando: “Sou jornalista e gostaria de continuar sendo apenas jornalista”³⁹.

Dentre suas contribuições à literatura brasileira, forneceu sete romances⁴⁰ (*O Quinze* em 1930, *João Miguel* em 1932, *Caminho de Pedras* em 1937, *As Três Marias* em 1939, *Dôra Doralina* em 1975, *O Galo de Ouro* em 1986 e *Memorial de Maria Moura* em 1992), inúmeras crônicas, peças de dramaturgia, traduções de clássicos, como Dostoiévsky e Tolstói, e obras infanto-juvenis, o que lhe rendeu grandes prêmios literários, como o Graça Aranha em 1931 e o Machado de Assis em 1957, oferecido pela Academia Brasileira de Letras, em função do mérito de toda a sua produção literária, entre muitos outros.

Além de ter sua obra adaptada para a televisão (minissérie da Rede Globo, com adaptação da obra *Memorial de Maria Moura*, em 1994 e da novela *As Três Marias*, em 1980) e para o cinema (com o filme *Dôra, Doralina*, em 1981, dirigido por Perry Salles) tornou-se a primeira mulher a entrar para a Academia Brasileira de Letras em 1977,

³⁶ *Idem*, p. 6.

³⁷ *Idem*.

³⁸ Cf. *O Estado de São Paulo*, 1998, p. 41.

³⁹ *Idem*, p. 24.

⁴⁰ Embora *Memorial de Maria Moura* tenha sido considerado seu último romance, publicado em 1992, posteriormente a autora lançou ainda um livro de memórias – *Tantos Anos* - em 1998, escrito em parceria com sua irmã, Maria Luíza de Queiroz Salek.

adquirindo amplo prestígio literário e social, numa ocorrência em que, segundo Michele Asmar Fanini (2010), se mostrará recorrente em muitas pesquisas e críticas sobre a romancista. “Aliás, não há biografia sobre Rachel de Queiroz que deixe de enfatizar o fato de ter sido ela a primeira mulher eleita para a Academia Brasileira de Letras”⁴¹, ingresso que, como a escritora mesmo afirma em entrevista a Hermes Nery (2002), foi extremamente significativo para sua vida, pois como se mostrava avessa a imposições sobre as mulheres, sua entrada acabou representando o fim de interdições sociais, como ela mesma explica:

Na ocasião, a Academia Francesa admitia candidatura de mulheres, mas nunca tinha eleito uma até então. A vitória da minha candidatura representou a quebra de um tabu. Nesse sentido me senti satisfeita, porque vivi a vida inteira na luta contra os formalismos, as convenções, os tabus e os preconceitos⁴².

1.2 O vigor do sertão na escrita literária: “obra, acima de tudo, telúrica”⁴³

O estilo de Rachel de Queiroz é marcado por vários elementos oriundos de suas próprias experiências com o meio, com os espaços sociais rural e urbano. A autora, em entrevista, chegou a considerar que o processo de criação ficcional não poderia dizer outra coisa se não sobre sua própria região de origem; “[...] A ficção funciona assim, você não sai da sua origem, não importa onde você esteja”⁴⁴. E acrescenta: “Eu acho que a minha ficção é fruto do conjunto de todas as minhas leituras”⁴⁵.

A crítica de Mário de Andrade no lançamento de *As Três Marias* em 1939 realça ainda mais o amadurecimento da escritora que estreou com *O Quinze*, comprovando os méritos que posteriormente receberia.

Com seu novo romance das ‘Três Marias’, Rachel de Queiroz parece entrar num período de cristalização da sua arte. E o impressionante nessa cristalização é que a romancista se liga, com este livro, a uma das mais altas dentre as nossas tradições romanescas, a de Machado de Assis. Ora, isto eu creio absolutamente inesperado. [...] O seu estilo, sem o menor ranço de passado, atinge agora uma nobreza que se diria clássica em sua simplicidade e firmeza de dicção⁴⁶.

⁴¹ FANINI, Michele Asmar., 2010, p. 346.

⁴² NERY, Hermes Rodrigues., 2002, p. 198.

⁴³ Título do artigo sobre Rachel de Queiroz, no jornal *O Estado de S. Paulo*, 2010, p. s4-s5.

⁴⁴ QUEIROZ *apud* CLB 1997, p. 36.

⁴⁵ *Idem*, p.31.

⁴⁶ ANDRADE, Mário de., 1939, p. 115.

Ainda sobre a questão de nuances regionais em sua prosa, como resquícios de sua região de origem, é imprescindível que uma análise sobre Rachel de Queiroz atente para um caráter mais amplo de sua ficção, que vai além do espaço nordestino, pois desde seu primeiro romance até *Memorial de Maria Moura*, o leitor não estará destinado apenas a encontrar retratos variados de um contexto do Nordeste, mas sim, modelos de seres humanos delineados principalmente a partir de seus problemas psicológicos, a partir do caráter mais intimista de seu ser. Desse modo, a crítica de Luis Bueno (2006) nos auxilia quando comenta:

É engraçado [...] como nos acostumamos a pensar na autora de *O Quinze* como uma escritora regionalista levando em conta apenas seu romance de estreia – e nem este é somente romance regionalista, diga-se. Embora sempre tocando em temas que poderiam ser chamados de sociais, seus romances seguintes são mais psicológicos do que qualquer outra coisa, a ponto de um crítico, que procurou estudar o regionalismo como tendência geral das letras brasileiras, afirmar: “A conclusão a que se pode facilmente chegar é de que qualquer rótulo generalizante aplicado à ficção de Rachel de Queiroz, do tipo ‘romancista regionalista’ ou mesmo ‘romancista social’, constitui um simplismo e uma inexatidão”⁴⁷.

Sua narrativa é caracterizada pela adoção de uma linguagem – como Rachel de Queiroz mesmo admite – “[...] que se aproxima o mais possível da linguagem oral, naturalmente no que a linguagem oral tem de mais original e espontâneo, rica e expressiva”⁴⁸. Desse modo, a romancista afirma:

Eu sou produto da minha terra, não é? Não teria como ser diferente. E falo a linguagem que o povo fala na minha região; neste sentido, estou longe daquele regionalismo fabricado que hoje já contamina até o cordel. **Eu me louvo de ser espontânea**⁴⁹.

Por sua peculiaridade no trato com a linguagem, a crítica de Mário de Andrade, em *O Empalhador de Passarinho*, já admitia um certo valor na forma como a escritora lidava com a palavra em seus romances. Para Andrade⁵⁰, o destaque a que o nome de Rachel de Queiroz merecia receber residiria no fato de ela pertencer, segundo o crítico, ao grupo seleto de escritores que conseguiam se expressar da maneira mais natural, mais ‘prosística’ e, portanto, mais nacional, sem se ater a fórmulas estéticas de certas escolas literárias ou ainda, sem se prender tão exclusivamente a questões do falar regional do Ceará. Desse modo, a

⁴⁷ BUENO, Luis., 2006, p. 22.

⁴⁸ QUEIROZ *apud* HOLLANDA, 2004, p. 10.

⁴⁹ QUEIROZ *apud* CLB, 1997, p. 26, grifo nosso.

⁵⁰ ANDRADE, Mário de., *In: O Empalhador de Passarinho*, s/d, p. 115. Texto originalmente publicado em 17 nov. 1939.

raridade encontrada na narrativa da autora se evidenciava, entre outras coisas, pela maneira como ela se expressava e se fazia entender pelos mais diversos leitores, merecendo, até mesmo, a comparação com os textos de Machado de Assis, na opinião de Mário de Andrade, uma vez que sua linguagem “[...] é curta e incisiva [...]. E lembra mesmo invencivelmente o Mestre, mais que seus imitadores”⁵¹.

[...] Raro tenho surpreendido em nossa língua prosa mais... prosística, se posso me exprimir assim. O ritmo é de uma elasticidade admirável, muito sereno, rico na dispersão das tónicas, (*sic*) sem essas peridocidades curtas de acentos que prejudicam tanto a prosa, metrificando-o, lhe dando movimento oratório ou poético. As frases se movem em leves lufadas cômodas, variadas com habilidade magnífica. Talvez não haja agora no Brasil quem escreva a língua nacional com a beleza límpida que lhe dá, neste romance, Rachel de Queiroz. Outros serão mais vigorosos, outros mais coloridos – nem estou com a intenção mesquinha de salientar por comparação e diminuir a ninguém. Estou apenas exaltando a limpidez excepcional desta filha do luar cearense⁵².

Além disso, a fragmentação de seu discurso atua também como elemento integrante e peculiar de sua obra, ao que a romancista, tranquilamente reconhece e justifica:

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 [...]”⁵³.

No entanto, ainda que considere sua própria narrativa como excessivamente fragmentada, Vilma Arêas (1997) acrescenta que em Rachel de Queiroz a fragmentação é resultado de influências da crônica no romance, “[...] funcionando ambas como vasos comunicantes: o *causo* se inclui com naturalidade na narrativa, ao lado da digressão e também do apontamento instantâneo, de ‘singeleza limpa’”⁵⁴.

Ainda no que diz respeito ao processo composicional de sua obra, quando indagada sobre seu legado literário e sobre a fortuna de suas produções ficcionais, a escritora afirma:

[...] acho que cada um deve escrever o que quiser, sempre com a maior liberdade possível, sem se ater a isso ou aquilo – do contrário perderá a

⁵¹ ANDRADE, Mário de., *op. cit.* p. 118.

⁵² ANDRADE, Mário de., s/d, pp. 115, 116.

⁵³ QUEIROZ *apud* CLB, 1997, p. 97.

⁵⁴ ARÊAS *apud* CLB, 1997, p. 97.

espontaneidade que a obra de arte deve ter. Se o sujeito é tão impregnado de Brasil que não consegue escrever sobre outra coisa, vá escrever sobre o Brasil. Se estiver interessado em outro tema, vá tratar dele. Se o artista se inspira num determinado assunto, então ele fará arte; se por acaso se impuser um tema, nunca dará certo. Sua obra vai sair como aquelas estátuas em série que a gente vê por aí: todas com a mãozinha na mesma posição⁵⁵.

Haroldo Bruno (1977) afirma, sobre a fortuna crítica de Rachel de Queiroz, que a romancista se particulariza dentre tantos outros autores, justamente porque apresenta uma peculiaridade ao articular os diálogos, os personagens e o panorama histórico em suas narrativas, além de criar

[...] uma estrutura [narrativa] geralmente dotada de um certo despojamento cênico, a descrição objetiva, a concepção preponderante do espaço, em suma, os elementos plásticos da narrativa levando à dramaturgia; o senso da observação das coisas e dos homens, a visão ao mesmo tempo crítica e poética, a presença do social e do político, o realismo do cotidiano, além da linguagem que extrai do prosaico e do coloquial os melhores efeitos [...]⁵⁶.

1.3 A dama cearense entre tradição e inovação

Ao longo de sua vida, Rachel de Queiroz se revelou uma mulher antecipada em muitos aspectos. Enquanto romancista, posicionou-se entre a ‘tradição e a inovação’, como considera Nelly Novaes Coelho (1993), já que foi uma das primeiras autoras a se preocupar com a condição feminina, como já elucidado anteriormente, e levar para a literatura temáticas cujo foco se centraliza na crítica à restrição da “[...] liberdade de pensar e de agir, duramente imposto à mulher pela sociedade tradicional”⁵⁷. De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda (2004),

Rachel sempre foi uma pioneira. Foi a única escritora mulher aceita como representante do movimento modernista. Foi uma das primeiras mulheres a se propor, com sucesso, uma vida independente e livre. Foi uma mulher que escolheu e determinou seu destino afetivo, existencial, literário, profissional, político. Foi uma mulher que viveu de e para o ofício de escrever⁵⁸.

Além disso, a inserção de Rachel de Queiroz na literatura brasileira mostrou-se significativa para a postura literária daquele momento, porque suas representações sobre o ser

⁵⁵ QUEIROZ *apud* CLB, 1997, p. 39.

⁵⁶ BRUNO, Haroldo., 1977, p. 15.

⁵⁷ COELHO, Nelly Novaes., 1993, p.315.

⁵⁸ HOLLANDA, Heloísa Buarque de., 2004, p. 297.

humano, com seus sofrimentos e vitórias na problemática social e, mais ainda, sua construção de mulher, mais delineada pelos aspectos psicológicos e culturais, impulsionou um novo caminho para a produção literária da época, marcando uma nova forma não somente de se fazer literatura, mas também de se ver a mulher e de pensá-la na esfera social, assim como no comentário de Lúcia Zolin (2004): “A constatação de que a experiência da mulher como leitora e escritora é diferente da masculina implicou significativas mudanças no campo intelectual, marcadas pela quebra de paradigmas e pela descoberta de novos horizontes de expectativas”⁵⁹. Isso tudo porque, conforme já declarado pela romancista, no período em que se lançou na literatura, o que havia era uma visão ora romanceada da mulher, ou carregada de estereótipos.

Sua experiência literária representou, nesse sentido, uma mudança de direção sobre a consciência do ser feminino, porque apresentando uma “elevação da mulher”, nos dizeres de Eduardo de Assis Duarte (1995), Rachel de Queiroz operou uma revolução “[...] para a literatura da época, ainda vizinha da tradição das sinhazinhas românticas ou das adúlteras culpadas do romance naturalista⁶⁰”.

Com sua prosa, a romancista demarca um novo viés de representação feminina e que se mostra longe de ser puramente romântico, consolidando com sua literatura, uma nova maneira de escrever a história das mulheres, haja vista a incorporação de um novo viés feminino, mais delineado pelos aspectos psicológicos, e centrado na própria perspectiva feminina para descrever seu estar no mundo e seu sentimento social.

Nesse sentido, Rachel de Queiroz inova ainda, porque não se manifestou literariamente apenas condicionada a sua região de origem, mas porque colocou em pauta questões sociais que diziam (e dizem) respeito a toda uma configuração de problemática feminina sob o símbolo de uma cultura patriarcal, respondendo (mesmo que não premeditadamente) questões como as postuladas por Rita Terezinha Schimidt (2002): “[...] Onde estavam as mulheres nos textos [...], nas histórias literárias, que papel tiveram nas culturas nacionais, que legado deixaram, qual a razão de sua invisibilidade [...]?”⁶¹.

Tendo em vista o caráter feminista de suas obras, depreendido através da leitura de seus livros, e como mais um elemento caracterizador de um romance moderno, a figura da escritora esteve, muitas vezes, associada às causas daquele movimento. Entretanto, em várias

⁵⁹ ZOLIN, Lúcia Ozana., 2004, p. 217.

⁶⁰ DUARTE, Eduardo de Assis., 1995, p. 83.

⁶¹ SCHIMIDT, Rita Terezinha., 2002, p. 34.

entrevistas, Rachel de Queiroz salientou sua não adesão ao feminismo, com relação a engajamento ou militância pela independência social das mulheres. Assim, a autora afirma:

Nunca fui feminista. Não acredito nessa entidade particular “a mulher”, diferenciada da outra entidade “o homem”. Tudo é gente, tudo é criatura. Claro que acho que as mulheres, nas sociedades mais atrasadas, têm a vida mais dura e mais estreita que a dos homens; mas isso são contingências do ambiente social no seu todo, e não um propósito especial de discriminar contra a mulher. Aliás, quem primeiro discriminou foi Deus Nosso Senhor, que, fazendo da mulher a fêmea da espécie, lhe pôs às costas a carga da maternidade. Conceber, parir, amamentar, criar o filho, como sair desse círculo mágico, sem ruptura das leis naturais? E os homens ainda podem alegar seu altruísmo, porque afinal partilham meio a meio da nossa tarefa, quando, pela natureza, dela são isentos [...] ⁶².

Ainda que não tenha se considerado feminista, enquanto militante e integrante do movimento, consideramos que tal fator não elimina o caráter de uma ficção que revela um novo perfil de mulher, estabelecido pela criação de protagonistas ousadas, subversivas ao discurso patriarcal e, muitas vezes, ‘rebeldes’, marcando a noção de grande salto na literatura, porque “[...] situa-se exatamente na inserção da perspectiva feminina [...] que se insurge contra uma ordem social injusta” ⁶³.

Nesse ponto, ninguém melhor do que Heloísa Buarque de Hollanda (1997) para enfatizar o estilo de Rachel de Queiroz diante do ser feminino, e a forma como a romancista representou sua visão da mulher na literatura.

No entanto, eu sentia que alguma coisa diferenciava as matriarcas de Rachel daquelas personagens do romance brasileiro [...]. Me dei conta de como nossos escritores tiveram e têm o estranho prazer em representá-las como figuras barbarizadas, opressoras e, em geral, caricatas. Nas histórias de Rachel, ao contrário, brilhavam os feitos, as audácias e o cotidiano das senhoras do sertão. Sua narrativa, traíndo um certo orgulho, trazia para o presente, sobretudo, a memória das várias formas de poder feminino esquecidas e/ou destruídas ao longo da história. Percebi que estudar a mulher no Brasil e na literatura brasileira sem passar por Rachel de Queiroz é, no mínimo, imprudência ⁶⁴.

Ao abordar a questão das várias formas de poder feminino que a narrativa racheliana traz à tona, Hollanda nos lembra que, no caso de *Dôra, Doralina*, Rachel de Queiroz recupera histórias do poderio da mulher através da figura de *Senhora*, mãe da protagonista da obra e que é, por assim dizer, a representação de uma ideia contrária de ser mulher, do ponto de vista da própria *Dôra*.

⁶² QUEIROZ *apud* BRUNO, 1977, p. 121.

⁶³ DUARTE, Eduardo de Assis., 1995, p. 85.

⁶⁴ HOLLANDA *apud* CLB, 1997, p. 105.

Além da análise de Heloísa de Hollanda, a pesquisa de Ângela Hamuri Tamaru (2004) também vem corroborar com nossa discussão, quando destaca as versões da própria romancista a respeito do ser mulher, e da literatura de autoria feminina, numa vigorosa defesa da capacidade intelectual do ser humano, independente do gênero a que pertence.

É bom acabar com esse clima de anedota que cerca a literatura feminina, aqui no Brasil. Acabar com esse costume de sorrir e encolher os ombros quando se fala em escritora ou, pior ainda, essa maneira equívoca de elogiar: quando querem dizer que a gente escreve bem, dizem que escrevemos ‘como um homem’. Hoje não se precisa escrever como homem para escrever bem. Já existe realmente uma literatura feminina – sem pejorativo; excelentes escritoras femininas, escrevendo livros de mulher (...)⁶⁵.

Nessa perspectiva, a romancista em destaque se posiciona diante dos olhares estereotipados sobre a imagem da mulher, representados por textos que transpunham para a ficção duas ideias femininas: a esposa e a prostituta, isto é, o ser submisso e o subversivo. De modo que a autora postula:

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? Flaubert, emérito conhecedor da alma feminina, traduz bem essa impotência masculina, diante do feminino, com a sua célebre frase: “Mme. Bovary c’est moi”. Quer dizer que ele, homem, pretende interpretar sua criação feminina com a sua própria alma de homem⁶⁶.

E acrescenta,

Essa intemperança atual tem o seu mérito. Acabaram-se os territórios fechados onde a mulher não poderia entrar. E, se há excessos porque os há, quanta coisa boa que hoje temos não seria escrita por mão de mulher, temerosa de pisar no terreno vedado dos autores masculinos. É o caso de dizer: liberdade, ainda que tarde⁶⁷.

Por esses depoimentos, pode-se supor o posicionamento da romancista diante da figura feminina, de como a vê no contexto social e da importância que lhe atribui enquanto integrante da história sócio-cultural dos sujeitos.

Na seção “confluências” do Cadernos de Literatura Brasileira (1997), reside as considerações dos jornalistas Carlos Heitor Cony e Ary Quintella sobre a fortuna crítica e a

⁶⁵ QUEIROZ, 1954 *apud* TAMARU, 2004, p. 28.

⁶⁶ QUEIROZ, 2000 *apud* TAMARU, 2004, p. 35.

⁶⁷ QUEIROZ, 1998 *apud* TAMARU, 2004, p. 36.

importância da figura de Rachel de Queiroz no âmbito literário. Para o primeiro, a autora foi a “madrinha de todos os que escrevem neste país”, dotada de um peculiar “estilo enxuto, sem bordados, machadiano”; já Quintella evidencia a escritora caracterizando-a como “aquela dona carismática, que foi ‘feminista’ antecipada”, portadora de uma “voz de garota, falando com suavidade de coisas difíceis”.

Fiel às suas convicções, ela marcou sua trajetória com coerência e limpidez. Fez opções políticas e artísticas, mas nunca as subordinou a interesses mesquinhos ou pessoais. Sempre admirei nela a mulher corajosa em seus pontos de vista, capaz de atitudes que quase nunca agradam aos modismos da vida intelectual.⁶⁸

E ainda,

O que difere Rachel de seus irmãos regionalistas (Zé Lins, Graciliano e Jorge) é justamente esse claro-escuro, a penumbra machadiana com que trata os seus casos de amor. Rachel é pré-tv e pré-globalização, pertencendo à geração que vira a cultura nacional florescer, a partir da Semana de Arte Moderna [...]⁶⁹.

Pode-se dizer, nesse sentido, que Rachel de Queiroz construiu por meio de sua expressão artística, uma literatura que privilegia e dá voz aos sujeitos femininos, atribuindo-lhes uma importância social e, até mesmo histórica, justamente por serem esses mesmos seres aqueles que conduzem a leitura a uma certa tomada de consciência; consciência da existência de vidas regradadas, com oportunidades escassas de auto-realização, seja por fatores culturais ou sociais, por exemplo.

Desse modo, para Nelly Novaes Coelho (1993), Rachel de Queiroz

[...] [foi] visceralmente comprometida com o ser humano, [...] firmou-se como uma das vozes mais autênticas entre as que, no Brasil, desde os anos 30 têm testemunhado a vida [...]. E com esse testemunho tem interrogado incessantemente o sentido da existência neste mundo, onde a condenação à desventura parece ser a lei mais forte. Percorrer hoje o conjunto da obra romanesca [...] escrita por Rachel de Queiroz [...] é visitarmos um mundo-de-ficção-e-de-realidade cujo lastro mais significativo é o amálgama resultante de uma profunda feminilidade com uma inabalável fidelidade à maneira-de-ser de um povo [...]. Sem dúvidas, foi essa entranhada fidelidade à sua condição feminina e ao húmus nordestino [...] que levou a estudante, ainda adolescente, a deixar-se seduzir pelo ‘canto da sereia’ da escrita literária, **e através desta tentar transfigurar em arte as pequenas-grandes**

⁶⁸ CONY *apud* CLB, 1997, p. 16.

⁶⁹ QUINTELLA *apud* CLB, 1997, pp. 17-18.

realidades que descobria na vida a fim de torná-las visíveis aos que, vivendo-as, não as viam [...]⁷⁰.

Comprometimento humano, aliás, muito evocado pela romancista que, incontáveis vezes, declarou seu interesse pessoal pelo ‘ser humano e seus paradoxos’, nas suas lutas pela sobrevivência na sociedade, nas suas contradições psicológicas, nas suas inquietudes e determinações, uma vez que, como a escritora mesmo colocou, “a criatura humana me fascina muito e me comove. Quando escrevo, tenho o ser humano como objeto na minha narrativa. Nunca descrevi uma paisagem senão em função de uma ação humana”⁷¹.

Uma característica recorrente em algumas de suas obras é a criação de personagens femininas que, de alguma maneira, sugerem possuir uma frustração ou não realização pessoal em sua completude enquanto mulher, segundo a expectativa que o meio social lhes impõe, e segundo suas próprias expectativas. Em outras palavras, a sensação das personagens femininas serem incompletas – de se sentirem dessa forma ou de transmitirem essa noção ao leitor -, de algum modo, perpassa por muitos textos da escritora, como uma indicação da importância dada ao tema e das dificuldades existenciais que o ser mulher enfrenta quando há uma cobrança cultural para que seu destino se realize em conformidade com as leis gerais do meio.

As mulheres de Rachel de Queiroz são oriundas de contextos familiares heterogêneos (ou são órfãs, ou vivem apenas com a mãe, ou com o pai e a madrasta, ou com a mãe o padrasto, ou são criadas pela avó); quando não conseguem, pelo menos a um primeiro momento, se casar, encontrando o par desejado e, conseqüentemente, construir uma família, terem a própria casa, terem filhos, as protagonistas sugerem uma ideia de incompletude por não terem tido a oportunidade dessas realizações. Por outro lado, quando não são mães, donas de casa e esposas, essas mulheres buscam outras formas de encontrar satisfação, seja administrando suas próprias terras, cuidando de sua herança, viajando com artistas, ou simplesmente ganhando seu próprio dinheiro e ajudando os pobres.

O fato de elas não conseguirem serem mães ou constituírem uma família convencional (com esposa, marido e filhos), entretanto, não se mostra como o principal argumento para suas insatisfações, uma vez que, como já dito anteriormente, essas mulheres buscam outras formas de realização. No entanto, uma análise de suas vidas vista em confronto com o contexto sócio-cultural em que elas se encontram sugere que a imagem feminina que

⁷⁰ COELHO, Nelly Novaes., 1993, pp. 310-311, grifo nosso.

⁷¹ QUEIROZ, Rachel de., 2002, p. 83, “Presença de Rachel”. Entrevista concedida a Hermes Rodrigues Nery.

elas representam é incompleta no sentido de não corresponder à expectativa da sociedade e, muitas vezes, da própria família a qual elas pertencem.

A incompletude feminina, neste caso, está mais associada a maneira como a mulher é vista, do que como ela realmente gostaria de ser. As personagens rachelianas demonstram um desconforto em viver nessas situações de incompletude e, mais do que isso, em não se verem úteis para o meio e para elas mesmas. Por essa razão, elas se colocam na luta e partem em busca de alternativas para se realizarem e se sentirem melhor.

Por esse viés, os romances de Rachel de Queiroz colocam em evidência muitas discussões em torno da figura feminina, fazendo-nos questionar se somente os destinos socialmente atribuídos às mulheres são ideais e suficientes para suas vidas, para sua realização pessoal. Exemplos desses debates, podem ser encontrados em *O Quinze*, com *Conceição*, “[...] a primeira personagem a viver esse drama, pois além de ser órfã, escolhe viver sozinha. Mas dessa escolha não lhe vem felicidade, e disso está muito consciente”⁷².

Temos ainda *Noemi*, de *Caminho de Pedras*, as *Marias*, (*Maria Augusta*, *Maria da Glória e Maria José*), de *As Três Marias*, *Dôra de Dôra*, *Doralina e Moura*, de *Memorial de Maria Moura*. Todas elas são representadas como mulheres que “[...] desafiaram o sistema tentando assumir a própria liberdade ou verdade interior, mas não se realizaram. Todas são figuras dramáticas de uma enorme grandeza humana, mas irremediavelmente fraudadas como amantes, mães ou filhas por uma espécie de predestinação [...]”⁷³.

Nesse sentido, a problemática que cada uma de suas protagonistas vivencia incorpora a noção de desequilíbrio social, porque embora haja avanços econômicos, urbanos e sociais, ainda permanecem em vigor determinadas práticas culturais “[...] que relegam à mulher a condição de segundo sexo”⁷⁴.

Corroborando com a ideia de que cada uma de suas obras sugere um repensar sobre a mulher e suas condições de vida, e incorporando a noção de que muitos dos problemas relacionados à realização pessoal feminina estão interligados com os desajustes do próprio contexto, Eduardo Duarte (1995) comenta que “[...] seus romances estão a nos dizer que a verdadeira liberdade só existirá quando homens e mulheres trilharem fraternos o caminho da igualdade de direitos e deveres”⁷⁵.

⁷² COELHO, Nelly Novaes., 1993, p. 318.

⁷³ *Idem*.

⁷⁴ DUARTE, Eduardo de Assis., 1995, p. 85.

⁷⁵ *Idem*, p. 85.

Assim, a ficção de Rachel de Queiroz, ao trazer à tona inquietudes ligadas ao intimismo do universo feminino, apresenta uma ideia de “elevação da mulher⁷⁶”, porque mesmo não se realizando ao final de cada uma das narrativas, a mulher é mostrada como um sujeito que opta por comandar seu próprio destino; a frustração e a quebra de expectativa ao final das obras, neste caso, demarcam algumas consequências dessa nova postura feminina.

No caso do romance *Dôra, Doralina*, a história da protagonista, ao longo da narrativa, acaba ganhando ângulos de requinte, pois é justamente na revelação de seus dramas pessoais (revistos através do relato memorialístico, retornando ao passado sob um ponto de vista diferente do momento em que os fatos ocorreram) que a autora permite um certo reconhecimento na personagem, de uma simbologia que remete a outras ‘Marias das Dores’, uma vez que não é somente ela que é representada; a narrativa acaba contando também a saga de luta de muitas outras mulheres que, assim como *Dôra*, também buscam um lugar no mundo, onde possam viver e dar sentido às suas existências.

Seguindo essa linha de raciocínio, outros autores, também grandes nomes da literatura brasileira, contribuía para a edificação de textos que voltassem a atenção para as criaturas mais sofridas das camadas sociais (e aqui, não somente nos referimos às mulheres, mas também aos pobres e aos negros, por exemplo). Mas o que resulta nosso interesse pela escritora Rachel de Queiroz, é exatamente o fato de sua ficção conseguir, a nosso ver, uma significativa articulação entre o resgate de fatos históricos, culturais, sociais, e a inclusão da história de vida (e de luta) de personagens femininas. E essa inserção nos atinge, enquanto leitores, de diversas maneiras, pois nos faz perceber os fatores que justificam as lutas das mulheres pela definição de um espaço na esfera social, os motivos que impulsionam os sujeitos a confrontarem discursos e valores culturais e morais, em face a uma realidade que se apresenta em permanente transformação e, nos atinge principalmente pelo aspecto reflexivo da forma como esses elementos são expostos na narrativa, por meio do depoimento da própria experiência de vida feminina.

Mesmo que o olhar à mulher tenha sido feito por outros romancistas, e também tenham libertado sua imagem de um estereótipo romântico, em Rachel de Queiroz, há ainda uma espécie de compartilhamento do leitor com os dramas, com a saga das personagens femininas, justamente porque ela oferece uma análise da condição de vida da mulher, através de protagonistas fortes e significativas, que não se intimidam pelas imposições de seu meio e, tampouco com os riscos que suas posturas ousadas estão sujeitas a enfrentar. É ela a autora

⁷⁶ Cf. DUARTE, Eduardo de Assis, 1995.

que cria figuras femininas, de acordo com Joanna Courteau (2001), que subvertem os preconceitos, os discursos patriarcais e dominantes do período em que as narrativas correspondem, no que diz respeito a “[...] mulher, enquanto mulher e enquanto protagonista”.⁷⁷ E é Rachel de Queiroz, acima de tudo, quem mostrará, através da ficção, a tomada de consciência de que será a mulher a grande peça responsável pelo seu próprio destino, “[...] sempre à procura de si mesma, de sua identidade autêntica”⁷⁸.

Por esse viés, o nome Rachel de Queiroz operou mudanças na noção de representação literária do contexto nacional, porque, conforme afirma Laile Ribeiro de Abreu (2011), foi ela a romancista responsável por trazer à tona, uma série de discussões a respeito da figura feminina, deslocando para o centro dos debates temas como a escrita de autoria feminina, as mudanças na representação social da mulher e o seu papel na sociedade.

Desse modo, em Rachel de Queiroz vemos uma nova opção para se pensar a mulher na sociedade: uma figura com atitudes questionadoras dos valores tradicionais, dotada de força e coragem para subsidiar sua sobrevivência no meio social e que, abdicando de posições femininas já demarcadas pela história cultural, trilha outros caminhos para se integrar e sentir seu significado no mundo. Assim, em Rachel de Queiroz é, portanto, o momento em que a arte não é nem somente forma, nem somente ideologia, “[...] mas exatamente aquela verdade transitória, aquela pesquisa de identidades ‘mais’ perfeitas que, ultrapassando as obras, busque revelar a cultura de uma fase e lhe desenhe a imagem”⁷⁹.

A introdução de um fazer literário cujas histórias se desenvolvem sob a ótica feminina, demonstra o valor e a importância que Rachel de Queiroz dedica às mulheres, assim como a crença na sua capacidade de enfrentar e superar desafios, ao que, Heloísa Buarque de Hollanda (1997) nos finaliza: “[...] estudar a mulher no Brasil e na literatura brasileira sem passar por Rachel de Queiroz é, no mínimo, imprudência”⁸⁰.

⁷⁷ COURTEAU, Joanna., 2001, p. 749.

⁷⁸ JÚNIOR, Benjamin Abdala., 1995, p. 77.

⁷⁹ ANDRADE, Mário de., 1939, p. 102.

⁸⁰ HOLLANDA, Heloísa Buarque de., 1997, p. 105.

CAPÍTULO 2

A GERAÇÃO DE 30

Procurei fazer um tipo de literatura que fosse realmente só um testemunho, quase que só um depoimento.

Rachel de Queiroz, 2002.

No panorama da literatura brasileira, dentre as grandes e significativas escolas literárias, destaca-se o período correspondente à década de 1930 que, segundo o crítico Luis Bueno (2006), mostrou-se como um dos momentos mais importantes para a história da produção literária no Brasil, uma vez que foi uma fase do Modernismo em que, se por um lado ainda trazia consigo resquícios do projeto artístico de 1920, baseado, sobretudo numa renovação estética, por outro, desenvolveu ainda mais uma consciência sobre o Brasil, sobre seus problemas socioculturais, demonstrando um desejo de criação de uma arte de expressão legitimamente nacional.

A geração de 1930 vista sob uma conjuntura histórico-literária, constituiu-se num adendo à literatura brasileira, o que, na concepção de Ângela Hamuri Tamaru (2004) significou a perfeita fusão entre vieses modernistas e regionalistas, tendo em vista seu caráter local imbricado em aspectos universais, como forma de compor um ideal nacionalista da ficção brasileira.

Através de práticas e discursos regionalistas, gestou-se, então, no começo do século XX, essa ideia de nordeste, espécie de identidade formulada por vários movimentos culturais – Regionalismo, Modernismo e, posteriormente, Tropicalismo –, a partir de uma cultura local existente. Essa concepção de nordeste foi introjetada por aqueles que ali habitavam. Desta forma, os movimentos culturais reelaboram, permanentemente, a sua própria concepção de existência⁸¹.

Sobre a ideia de Regionalismo⁸², segundo Dacanal (1982), o termo gera certas dificuldades de compreensão, porque além de impreciso, não especifica criteriosamente quais

⁸¹ TAMARU, Ângela Hamuri., 2004, p.16.

⁸² A definição de Regionalismo, utilizada como abordagem para este trabalho, remete a noção de identificação, na obra literária em análise, a aspectos locais, geográficos e culturais oriundos de uma determinada região brasileira. Como tais aspectos são profundamente explorados pela narrativa, e como também muitos críticos literários, justamente devido a esse fator, enquadraram o romance racheliano na seção ‘regionalista’ da fase literária modernista, consideramos pertinente não só abordar tal aspecto, como ainda analisá-lo, sob o enfoque de abertura da obra a partir de um viés local, rumo a uma problemática universal do sujeito, que extrapola as circunstâncias da região representada, para se concentrar nos aspectos psicológicos, como referência a construção de identidade da protagonista. Ou em outros termos, embora a região não seja o grande foco do texto

aspectos devem ser elucidados para que uma produção literária seja pertencente a ele. Desse modo, considerar que uma obra pertença ao regionalismo de 1930, ou catalogá-la como romance intimista ou ainda, psicológico, a nosso ver, seria restringi-la a uma dessas características específicas, e considerar que tais aspectos se mostrariam recorrentes de igual forma, nas demais obras literárias pertencentes ao mesmo período em questão. Acontece que nem todas as obras produzidas na década de 1930 seguem, rigorosamente, esses critérios, ou seja, nem todas são exclusivamente intimistas, assim como somente regionalistas (ainda que abordem traços de suas regiões de origem). Algumas obras, mesmo que produzidas no período que se convencionou intitular de Regionalista, não se apoiam unicamente nos traços que reportam a sua região, pois extrapolam a tendência regional, e ampliam o olhar para os problemas sociais do país, e para o ser humano. Nesse caso, a referência a uma determinada região não estaria apenas nos cenários locais, mas nas questões sociais que envolvem e inquietam o ser humano, demonstrando, como postula Lúcia Miguel Pereira (2006), que um dos grandes focos do romance de 30 era o olhar para o oprimido, “[...] o destaque [...] às figuras marginais⁸³”.

Em vista disso, o romance oriundo do Nordeste, torna-se ainda mais claro quando analisado sob a ótica de um projeto ideológico, manifestado, sobretudo, pela geração de 1930. Assim, essa criação literária volta os olhos para a região nordestina, divulgando-a para o restante do país, tanto no que diz respeito aos aspectos sociais e geográficos, quanto com relação às questões culturais daquele contexto. Nesse sentido, o romance nordestino opera uma associação entre nuances locais da região, com elementos universais, porque parte do Nordeste, mas não se restringe a ele, uma vez que abarca também o restante do Brasil, incorporando assim, uma vertente identitária para a criação literária no país.

Nessa perspectiva, o romance de 30 surge como uma manifestação artística de um grupo de intelectuais (como José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz, dentre outros) que criaram uma forma de se fazer literatura através da referência a certos temas e imagens que representavam determinadas regiões do país (seja pela cultura, pela tradição, pelos costumes), mas também se mostrando interessados pelo ser humano e pelas questões sociais que integravam o Brasil. Desse modo, as obras desse período intercalam aspectos tanto de cunho social quanto psicológicos.

de Rachel de Queiroz, ela está fortemente presente na história, como elemento que acaba contribuindo com a noção de expressão artística nacional, de preocupação com os problemas do país e de divulgação de culturas, práticas sociais e costumes que variam, de um estado para o outro, mas que contribuem com a representação geral da nação e, portanto, do sujeito brasileiro.

⁸³ PEREIRA, *apud* BUENO, 2006, p. 64.

No caso do romance em análise de Rachel de Queiroz, *Dôra, Doralina*, ainda que não seja um romance de 30, percebemos, no texto, a presença de traços integrantes do projeto literário da geração de 1930, além do fato de a narrativa não se mostrar estritamente vinculada a um cunho social, regionalista, psicológico ou intimista, mas que há, por outro lado, uma fusão de cada um desses elementos, engendrados numa noção de romance moderno, pendendo, mais incisivamente, para os aspectos intimistas e psicológicos dos sujeitos (principalmente os femininos, neste caso), pois são os elementos mais enfocados na narrativa.

Segundo Eduardo de Assis Duarte (1995), o moderno é o próprio ponto de vista feminino que suas obras instauram, associado ao fato da possibilidade de voz “[...] tanto [da] classe, quanto [do] gênero oprimido”⁸⁴. Ainda que Duarte se refira ao texto racheliano do período de 1930, sua interpretação se mantém válida para a análise de *Dôra, Doralina*, uma vez que se baseia na forte expressão feminina na obra de Rachel de Queiroz, como um traço inovador para sua construção ficcional porque revela uma “elevação da mulher”, que é “[...] revolucionária para a literatura da época, ainda vizinha da tradição das sinhazinhas românticas ou das adúlteras culpadas do romance naturalista”⁸⁵.

Ademais, se por um lado não há um único elemento capaz de caracterizar o romance racheliano, por outro lado, consideramos a existência de uma fusão de aspectos (sociais, regionais, culturais, históricos, etc) em diálogo com o principal fator da obra: o intimismo psicológico manifestado pelas inquietações femininas da narradora.

Nessa conjuntura, autores como Rachel de Queiroz, demonstram que além da importância de se voltar os olhos para a problemática de sua própria região do Brasil (como o Nordeste, por exemplo), de se destacar a cultura e a tradição do povo, mostrava-se válido também, incorporar uma noção de identidade telúrica ao invés de somente divulgá-la. Dessa forma, a romancista o faz através do resgate de aspectos do imaginário popular, de expressões e marcas típicas da fala regional, da menção a certas práticas locais (como o coronelismo, o cangaço e o messianismo⁸⁶), relembrando configurações culturais, mas também articulando-as

⁸⁴ DUARTE, Eduardo de Assis., 1995, p. 82.

⁸⁵ *Idem*, p. 83.

⁸⁶ O coronelismo é uma prática social referente a manifestação de poder de certas autoridades locais, como grandes latifundiários do interior do país, sobre a vida e os comportamentos dos indivíduos. Geralmente são pessoas portadores de muitas posses e que mantêm influência sobre as regras da sociedade, tanto de instituições civis, religiosas e educacionais, como também sobre questões relacionadas a moral e aos costumes locais. Muitas narrativas de escritores regionais representam essa prática social como uma forma de mandonismo de um sujeito da elite sobre questões econômicas, políticas e até mesmo culturais da região em que vivem. Conforme o dicionário Houaiss (2009), essa prática se configurou no Brasil, no período correspondente a Primeira República (1889-1930). Já o cangaço corresponde a um movimento social do início do século XX, desenvolvido no Nordeste brasileiro, composto por um grupo de bandidos que confrontavam as leis sociais e as autoridades locais. O messianismo, por sua vez, relaciona-se com a crença na vinda de um messias, de um salvador, de

na criação de suas personagens femininas, que são verdadeiras representantes de experiências sociais de um contexto nordestino.

Tendo em vista a agitação literária de 1922, e a nova consciência que esses intelectuais possibilitaram, em 1930, segundo Antonio Candido (1989), houve um estímulo em tratar de temas que, embora não fossem novos, foram dispostos numa nova perspectiva, numa nova configuração.

Nesse sentido foi um marco histórico, daqueles que fazem sentir vivamente que houve um “antes” diferente de um “depois”. Em grande parte porque gerou um movimento de unificação cultural, projetando na escala da Nação fatos que antes ocorriam no âmbito das regiões⁸⁷.

Exatamente pela ideia de abordagem nova a assuntos que já não eram novidade, e da exposição social que extrapolava o ambiente nordestino da década de 1930, algumas críticas literárias consideravam o trabalho de Rachel de Queiroz como neorrealista, por considerar que além das descrições da problemática social, seus romances incorporam os sujeitos, por meio de seus aspectos psicológicos, como acréscimos fundamentais à composição da obra, evidenciando um posicionamento do objeto artístico (neste caso, o texto literário) com relação a formas de pensamento, a práticas políticas, entre outros elementos sociais, não podendo, por essa razão, firmar sua literatura em categorias rígidas e predeterminadas de análise, uma vez que os próprios romancistas de 1930 apresentavam “[...] diversas perspectivas políticas, ideológicas e culturais”⁸⁸.

2.1 O Romance de 30 e as influências modernistas de 22

Mas antes mesmo de se pensar o romance de 30, há que se considerar o movimento artístico e literário que o precedeu e que, de certa forma, antecipou o terreno da escrita, permitindo o desenvolvimento de uma criação ficcional mais madura e consciente de seu alcance social.

De acordo com Simone Ruffato (2007), entre os críticos e pesquisadores, ainda há discordâncias quanto à forma de criação do romance de 30, justamente porque há os que consideram a literatura regionalista como um desdobramento das ideias literárias concebidas

alguém capaz de libertar o povo do sofrimento e dos problemas sociais, dando início a uma nova fase de justiça e de bem-estar na sociedade. Os adeptos as crenças messiânicas são, geralmente, sujeitos descontentes com a ordem e a lei social vigente, além de serem muito religiosos (Cf. BRAICK e MOTA, 2002, pp. 406, 409 e 410).

⁸⁷ CANDIDO, Antonio, 1989, pp. 181-182.

⁸⁸ TAMARU, Ângela Hamuri, 2004, p. 25.

em 1922, e que, portanto, não seria nada mais do que a continuidade de um projeto desenvolvido anteriormente; e há os que acreditam que não houve continuidade alguma quanto à produção literária compreendida entre o período de 1922 à 1930, “[...] caso de Octavio de Faria, Jorge Amado e de Graciliano Ramos, este último tornado escritor-símbolo da época, que em nada se identificou com o momento que considerou apenas destruidor, nunca criador [...]”⁸⁹.

Entretanto, houve também aqueles que consideraram a importância do projeto literário desenvolvido pelos modernistas, como fundamental para a literatura que viria a seguir, como o caso da crítica de Lúcia Miguel Pereira, por exemplo, afirmando que “[...] a literatura de 1930 jamais seria a mesma, nem teria sido tão bem recebida, sem os modernistas para lhe abrir os caminhos”⁹⁰, e a posição de Luciana Stegagno Picchio (1988) considerando que nos anos 1930, “[...] surge uma nova geração literária, mais refletida do que aquela que invadiu o cenário artístico dos anos 20 [...]”⁹¹.

O fato é que, graças às ideias modernistas, a produção do decênio de 1930 se consolidou e se caracterizou, entre outros aspectos, por desenvolver uma narrativa tanto de cunho social quanto de pós-utopia, apresentando uma vertente da identidade brasileira naquele período. O caráter pós-utópico advém das referências aos desajustes do mundo, “com os pés fincados num presente que só faz poder prever o pior – inclusive a Guerra, da qual se falava desde a primeira metade da década [...]”⁹². No entanto, o caráter pós-utópico não significa uma perda total de esperança de melhoras, tanto para o país quanto para as lutas permanentes dos sujeitos em cada um de seus contextos sociais; a realidade no romance de 30 se mostra mais realista do que idealizada, uma vez que as obras desse período (assim como as narrativas que não necessariamente fazem parte do decênio, mas que o reportam e o referenciam, como o caso de *Dôra, Doralina*), só permitem transparecer alguma ideia de utopia “[...] depois de mergulhar o mais profundamente possível nas misérias do presente. Esquadrinhar palmo a palmo as misérias do país: eis o que toma a peito fazer o romance de 30”⁹³.

Nesse sentido, Bueno acrescenta que de acordo com o crítico João Luíz Lafetá, o que acontece é que “[...] no caso do Modernismo brasileiro, teria ocorrido uma ênfase maior

⁸⁹ RUFFATO, Simone., 2007, p. 251.

⁹⁰ PEREIRA, 1952 *apud* RUFFATO, 2007, p. 251.

⁹¹ PICCHIO, Luciana Stegagno., 1988, p. 91.

⁹² BUENO, Luis., 2006, p. 74.

⁹³ *Idem*, p. 77.

no projeto estético durante a fase heróica e, nos anos 1930, a ênfase estaria no projeto ideológico”⁹⁴.

Outro grande nome intelectual que também se manifestou a respeito das contribuições modernistas na literatura, foi Carlos Lacerda⁹⁵, cujo depoimento se mostra relevante para se entender o romance de 1930 respaldado pelo projeto modernista. Lacerda (2006), em seu artigo, afirma:

[...] Propomos [...] que se considere o modernismo como um movimento de renovação intelectual que teve como causa a necessidade de arejar o empoeirado meio intelectual brasileiro. [...] A outra questão consiste em saber se houve vantagens no modernismo. [...] O incontestável avanço na emancipação intelectual brasileira, o despertar de uma inquietação intelectual que procurava alimento para sua fome, o desprezo pelo artifício [...]. Logo, o movimento foi benéfico. [...] As conseqüências: o movimento modernista preparou a mentalidade brasileira para tomar contato com a inteligência universal, para compreender – e amar – as grandes obras da literatura e da arte mundial através de uma compreensão mais exata, isto é, fora da literatura dos guias de museu e do turismo literário. [...] Por conseguinte, podemos dizer que de certa maneira o movimento modernista continua a haver, continua a ser; naturalmente não se pode admiti-lo na sua forma primitiva, que era a forma correspondente ao tempo em que ele assim se manifestou. O modernismo continua a ser, porque faz parte do movimento intelectual brasileiro⁹⁶.

Dessa forma, a defesa de Carlos Lacerda pela consideração e reconhecimento da importância do Modernismo em nossa literatura, revela-nos uma grande contribuição do movimento de 1922 para o romance dos anos 1930, uma vez que “[...] a geração de autores que apareceram nos anos 1930 é ao mesmo tempo herdeira e legitimadora do movimento de 1922, cuja grande contribuição foi abrir a porteira para o que se realizaria em seguida: os novos romances, os estudos sobre os problemas brasileiros”⁹⁷.

A própria Rachel de Queiroz, em entrevista, comenta sua posição diante do romance dito regionalista, e o envolvimento de sua produção literária com as propostas do Movimento Modernista.

Falando com sinceridade, se houve essa querela, não fui envolvida nela. Também, propriamente, nunca fui regionalista ortodoxa; se minha literatura se fixava aqui, onde nasci e sempre vivi, era porque não a poderia situar num espaço imaginário e sim no meu espaço natural. Se dois dos meus romances tinham por fundo o meio rural e outros dois o meio urbano, é porque o meu

⁹⁴ *Idem*.

⁹⁵ LACERDA [Nicolau Montezuma], 1937 *apud* BUENO, 2006, pp. 52-53.

⁹⁶ LACERDA, Carlos., 1937 *apud* BUENO, 2006, pp.52-53.

⁹⁷ BUENO,Luis., *op. cit.* p. 55.

estrato social era isso mesmo: meio rural, meio urbano. (...). Também se não fui regionalista ortodoxa, nunca fui modernista de vanguarda; quando apareci, a ebulição já serenara e, da luta dos modernistas, nós – os meus contemporâneos e eu – aproveitamos as conquistas, sem que carecêssemos mais entrar nas brigas⁹⁸.

Se as ideias modernistas influenciaram a literatura ou abriram, de alguma forma, outros caminhos, possibilitando uma recepção mais significativa das obras produzidas em 1930, o fato é que, conforme João Luiz Lafeté (2000), a literatura, nesse instante, encontrava-se diante de duas fases de grande importância para as letras. A primeira, em que residiriam os pressupostos básicos do Modernismo (envolvendo um domínio da linguagem, um trabalho estético com a produção literária, e, principalmente, uma representação de uma manifestação artística que se mostrasse verdadeiramente nacional) e a segunda, em que esse mesmo movimento passaria a adquirir uma nova forma, não mais preocupada com uma configuração somente estética da arte, mas que representasse agora nuances ideológicas, numa proposta que ao mesmo tempo em que envolve a literatura com a problemática social, também revela sua função, e o papel que o escritor passa a adquirir diante de suas criações artístico-literárias.

Ainda que não se tenha declarado envolvida diretamente com as propostas do Modernismo, Rachel de Queiroz considerou que a estrutura, a forma e o estilo de se produzir literatura no Brasil, sofreram influências do projeto modernista, refletindo na ficção dita regional. E acrescentou: “[...] De qualquer maneira, eu acredito que houve um reflexo [do Modernismo] em todas as literaturas regionais, não foi um fenômeno restrito ao Nordeste”⁹⁹.

Haroldo Bruno (1977) considera que mesmo tendo sucedido as manifestações artísticas e literárias estouradas na Semana de Arte Moderna, em 1922, a produção ficcional de Rachel de Queiroz, também adquiriu uma posição importante no cenário cultural brasileiro, não somente por completar as discussões modernistas sobre o fazer literário, mas ainda (e, principalmente), por falar dos problemas sociais, ocupando-se de alguma questão específica daquele presente.

Conforme a proposta de Luis Bueno (2006) sobre a visão do romance de 30 dividido em três tempos (“I. Antes de 30; II. A Inquietação: 30 antes da polarização e III. Em plena polarização: o auge do romance social”), consideramos que a ficção de Rachel de Queiroz se insere no segundo tempo, isto é, se insere no momento da inquietação literária e que, mais ainda, o romance que propomos estudar neste trabalho, também se enquadra nessa

⁹⁸ BRUNO, Haroldo., 1977, pp. 119-120.

⁹⁹ CLB, 1997, p. 24.

categoria de análise, uma vez que a estrutura narrativa de *Dôra, Doralina* se desenvolve (à sua maneira específica) no mesmo eixo temático das obras do ciclo de 1930.

Porque, se em *O Quinze*, conforme Luis Bueno (2006), há dois aspectos temáticos (a questão da seca e a questão feminina) atrelados ao apego do homem a terra, em *Dôra, Doralina*, também encontramos essas mesmas vertentes sociais na narrativa (não exatamente em referência à problemática da seca, mas às questões culturais daquele espaço), associadas à personagem feminina, mais delineada pelo plano psicológico.

Dessa maneira, assim como fez no seu romance de estreia, em *Dôra, Doralina*, Rachel de Queiroz também pôde abordar o drama da revolução política que ocorria no Brasil, os impactos da Guerra no contexto nacional, a condição feminina através da protagonista *Dôra*, em meio a transformações sociais, como a urbanização e a industrialização, perpassando ainda, por questões como o apego a terra (representado por *Senhora*, a matriarca pertencente à elite social), o patriarcalismo e muitas outras práticas culturais. Nesse sentido, os aspectos temáticos em *Dôra, Doralina* dão continuidade a um projeto literário já iniciado em *O Quinze*, isto é, continuam numa corrente narrativa em que a história principal aparece ancorada sob dois eixos: a questão social e a questão feminina. E é por esse viés que se pode operar uma leitura de *Dôra, Doralina* como um romance de 30.

Segundo Luis Bueno (2006), em Rachel de Queiroz há uma mistura de “velharia e novidade”, porque se percebe em sua obra um caráter complexo “[...] a partir de material tão corriqueiro [...]”¹⁰⁰, pois ela

[...] cria uma outra forma de realismo para o romance brasileiro, que, ao substituir a observação pelo depoimento, privilegia o tom pessoal e possibilita, graças ao peso da memória na estruturação da narrativa, uma forma mais flexível aberta à fragmentação e à divagação [...]”¹⁰¹.

Com isso, através desse estilo, suas obras obtiveram um caráter significativo, pois seus textos não tratam de assuntos que já não sejam conhecidos, mas os aborda de maneira diferente (e nova, portanto), surpreendendo-nos “[...] não pela novidade que inventa, mas pela novidade que tira da velharia [...]”¹⁰².

Tornou-se, assim, obra moderna sem ser modernista, regional sem refletir atitudes teóricas ou tendências de grupo. Estando a Autora, no momento em que o escreveu, pessoalmente desligada das elites intelectuais que, em São

¹⁰⁰ BUENO, Luis, 2006, p. 133.

¹⁰¹ *Idem*, pp. 155-156.

¹⁰² GRIECO, *apud* BUENO, 2006, p. 125.

Paulo e no Rio, se empenhavam em subverter as regras do criar e do fazer em arte, e no Nordeste, alguns anos depois, tendo como centro de irradiação o Recife, se dedicavam a aprofundar as bases históricas e antropológicas do surto renovador, o qual, como sempre e por motivos plenamente justificáveis, é alienígena, **lançavam um romance que constituía a afirmação de alguns princípios essenciais à revolução literária e estética que se processava**, com variantes locais e pequenas diferenças no tempo, em todos os centros culturais do país¹⁰³.

Assim, mesmo que posteriormente (após uma série de estudos e pesquisas sobre sua ficção), a escritora não confirmasse a titulação de autora modernista, suas obras ratificam o arcabouço inovador porque passou a literatura nacional. Tal reconhecimento é dado não somente a ela, mas aos outros autores que também importantes, corroboraram com uma nova produção literária, porque trouxeram ao público outros enfoques temáticos que, de alguma forma, pediam para ser explorados e não se restringiram apenas ao projeto estético da arte.

Uma das justificativas apresentadas para explicar tal mudança de enfoque diz que o Modernismo, por volta de 30, já teria obtido ampla vitória com seu programa estético e se encontrava, portanto, no instante de se voltar para outro tipo de preocupação¹⁰⁴.

Torna-se complementar, nesse sentido, a afirmação de Octávio de Faria (2006), ressaltando que o Modernismo, com todo o seu projeto e suas vertentes artísticas e literárias, acabou criando uma arte genuinamente brasileira. “A década de 30, logo em seguida, aparece mesmo como alargamento do espírito modernista, de mistura com a visão de que a grandeza da literatura estaria no tratamento do sublime”¹⁰⁵. Essa afirmação representa as concepções da visão de Bueno (2006) sobre o romance produzido na década de 1930, porque ilustra bem a noção de que a arte nesse período demonstrava que muito mais do que estar presa a questões estéticas, era necessário ir mais além, aprofundar as abordagens temáticas, transcendendo a realidade social e alcançando uma consciência crítica mais madura sobre a vida, as relações sociais e o papel da arte nesse meio.

E é exatamente nesse sentido que se situa a proposta de João Luiz Lafetá (2000). Para o crítico, o projeto literário do decênio de 1930 se mostrou como um desenvolvimento do que se projetou em 1922, ou seja, ainda que sejam duas fases diferentes, ambas devem ser consideradas como pertencentes ao mesmo movimento; o elemento que as distingue é justamente a questão da ênfase no caráter estético e no ideológico. “No caso do Modernismo,

¹⁰³ BRUNO, Haroldo, 1977, pp. 41-42, grifo nosso.

¹⁰⁴ LAFETÁ, João Luiz, 2000, p. 28.

¹⁰⁵ BUENO, Luis, 2006, p. 57.

é inegável que a geração dos autores que participaram da Semana de Arte Moderna se preocupava, sobretudo, com uma revolução estética, enquanto os que estrearam nos anos 1930 centravam sua atenção nas questões ideológicas”¹⁰⁶, ou seja, é como se o movimento modernista tivesse gerado duas vertentes diferentes de conceber a arte; primeiramente, na década de 1920, a ideia era a divulgação de um ideal de produção artística liberta dos resquícios europeus, e mais centrada, portanto, nos moldes culturais brasileiros; já nos anos 1930, o ideal nacionalista permanece em vigor, mas agora, assumindo outros moldes que serviriam de acréscimos à revolução artística empreendida na década anterior.

Isso nos leva a crer que o romance de 30 é certamente baseado nas propostas iniciadas pelo Modernismo e que, sem ter tido a revolução artística dos anos 1920 para lhe abrir caminhos, talvez a ficção de 1930 não tivesse um ambiente tão propício para sua repercussão. “No entanto, ao afastar-se da utopia modernista, terminou por ganhar contornos próprios que, de certa forma, só seriam retomados pela ficção brasileira pós-64 [...]”¹⁰⁷.

Além disso, imbricados numa geração que se convencionou chamar de “Geração de 30”, os grandes nomes que impulsionaram a literatura brasileira, nesse período, segundo Haroldo Bruno (1977), constituíram o âmago da inovação literária,

[...] ao qual Rachel de Queiroz dá contribuição tão importante quanto a de Graciliano Ramos e José Lins do Rego, tendo sobre eles o papel irrecusável de antecipadora. E em nenhum dos autores citados a realidade social e humana da região se elevou, como na ficcionista cearense, à condição de tragédia e poesia combinadas, isto é, a uma expressão épica¹⁰⁸.

Dessa forma, pensar a década de 1930 como continuidade de um projeto iniciado por uma fase anterior, a dos anos 1920, ou analisá-la sob o viés de ruptura, de afastamento e de uma produção que em pouco, ou em nada se aproxima do pensamento antecedente, significa, de alguma forma, reconhecer a grande importância desses dois momentos do Movimento Modernista para a consolidação da literatura brasileira. E assim, Lafetá (2000) acrescenta:

[...] a década de 20 inaugura no Brasil a nossa modernidade; a década de 30, ao mesmo tempo que incorpora e desenvolve alguns aspectos das doutrinas modernistas, inicia também o seu processo de diluição. (...) A consciência estética, pressionada com violência pela problemática política e social, cede lugar à consciência ideológica¹⁰⁹.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 58.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 80.

¹⁰⁸ BRUNO, Haroldo, 1977, p. 21.

¹⁰⁹ LAFETÁ, João Luiz., 2000, p. 38.

Em linhas gerais, pode-se dizer que os escritores dessa geração produziram “[...] obras que propõem que o romance tem que se voltar para o país [...]”¹¹⁰, marcando o que Luís Bueno (2006) chama de “a outra via do romance brasileiro”, tornando-se, portanto, uma geração de intelectuais que foram “assumidamente de seu tempo”¹¹¹.

E é exatamente nesse viés de produção literária envolvida numa configuração cultural, social e psicológica, que se situa a escritora Rachel de Queiroz e grande parte de suas obras; ainda que distanciando-se cronologicamente da fase literária que a consagrou como romancista brasileira (década de 1930), acreditamos que é através da forma narrativa de *Dôra, Doralina* (obra de 1975) que reside o caráter ideológico de que falavam os críticos literários do romance de 30, uma vez que os personagens desse livro são representados como um reflexo do projeto literário da geração de autores que via a arte como uma forma de tornar públicas algumas reflexões importantes sobre certos modos de pensamento.

Percebido sob esse ponto de vista, a história de *Dôra, Doralina* participa e intensifica a tendência literária modernista inaugurada pelo romance de 30, por uma série de razões que consideramos pertinente elucidar. A primeira delas é que, desconhecendo o ano de publicação da obra, isto é, não tendo a informação de que *Dôra, Doralina* é uma obra da década de 1970, o leitor pouco, ou em nada, perderá na sua interpretação do texto, uma vez que o enredo o transporta, constantemente, para reflexões de cunho social que, além de estarem presentes nas verdadeiras narrativas do romance de 30, são retomadas e aprofundadas no livro em questão. Por exemplo, em *Dôra, Doralina*, tal como nos romances de 30, verifica-se, entre outras coisas, questionamentos a determinadas doutrinas de condutas sociais, denúncias de exploração do homem pelo próprio homem, de desigualdades sociais, reflexões sobre modos de pensamento dos sujeitos e imposições socioculturais tidas como incontestáveis por discursos de classes dominantes, além da forte presença de discussões em torno do papel e da posição feminina na sociedade.

Outro fator que possibilita a integração de *Dôra, Doralina* ao projeto literário da geração de 30, é sua maneira de lidar com a linguagem. Os problemas sociais e psicológicos que permeiam a vida dos indivíduos na sociedade brasileira são apresentados através de uma síntese de ideias que visa oferecer uma mensagem clara e simplificada do artista para o leitor, no que diz respeito a um determinado contexto social. Nesse sentido, a linguagem clara, direta e, em certos momentos, com marcas de uma expressão regional, reflete uma noção de desejo

¹¹⁰ *Idem*, p. 157.

¹¹¹ BUENO, Luis., 2006, p. 16.

do autor em atingir o público, transmitindo-lhe uma mensagem e, mais do que isso, aguçando-lhe uma percepção de arte que, como afirmou o poeta Ferreira Gullar, “[...] existe porque a vida não basta”. Se assim o for, a arte racheliana reinventa a vida, expõe os problemas existenciais, de forma a realçá-los e a questioná-los, fazendo-nos desconfiar de tradições culturais e de imposições de certos costumes, já que procurou, ao longo de toda a sua produção ficcional, instaurar a noção de liberdade do artista diante de sua obra, constituindo seu posicionamento ideológico, “[...] afirmando-se enquanto sujeito da enunciação, afirmando sua perspectiva [...]”¹¹², em face aos aspectos culturais, políticos e econômicos da sociedade.

Desse modo, essa tendência de utilizar a arte como forma de conhecimento de uma série de questões sociais, e ainda, de evidenciar suas funções perante o público, fazendo questionamentos e abrindo caminhos para o amadurecimento de novas reflexões socioculturais, no caso de Rachel de Queiroz, parte da década de 1930 com *O Quinze*, e se estende até obras posteriores, como *Dôra*, *Doralina* e *Memorial de Maria Moura*, por exemplo.

Mesmo que seus textos possam nos conduzir a várias direções interpretativas, todas elas culminam com um encontro do leitor com seus romances; um encontro que instiga-o a perceber nos comportamentos do outro, a consciência de sua própria condição no mundo, “[...] pela via da interioridade e da transcendência [...], ouvindo o outro em nós”¹¹³. Assim, o texto de Rachel de Queiroz nos revela que a arte literária, como já apontou Mário de Andrade, ‘é coisa muito séria’, não é despropositada. E a visão de mundo retratada pela romancista nos ajuda a clarear a nossa própria realidade.

2.2. O Romance “novo”

O decênio de 1930, segundo João Luíz Lafetá (2000), foi o período em que os críticos literários e pesquisadores do Modernismo brasileiro chegaram a um acordo unânime¹¹⁴: foi o momento em que a literatura atingiu sua condição de maturidade, desenvolvendo e amadurecendo melhor suas propostas iniciadas nos anos 1920 e adquirindo,

¹¹² MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira., 2010, p. 87.

¹¹³ *Idem*.

¹¹⁴ João Luíz Lafetá (2000) considera, em sua análise sobre a produção literária no decênio de 1930, que tanto os críticos literários quanto os estudiosos e pesquisadores do Modernismo brasileiro estão em conformidade em suas avaliações sobre o fato de em 1930 ter sido a fase de maturidade do Movimento Modernista de 1920, mais precisamente porque foi nesse momento em que a literatura superou algumas fórmulas estéticas presas a moda do período, e se aprofundou em questões temáticas e ideológicas do contexto nacional, aproximando-se muito mais do público e acrescentando uma revolução no trato com a linguagem. Ver João Luíz Lafetá, 2000, p. 31.

por assim dizer, uma nova perspectiva de ver o mundo e a realidade social do contexto brasileiro. Assim, conforme Lafetá (2000),

[...] os escritores modernistas e a nova geração que surgia tinham um campo aberto à sua frente e podiam criar obras mais livres, mais regulares e seguras. Sob esse ângulo de visão, a incorporação crítica e problematizada da realidade social brasileira representa um enriquecimento adicional e completa – pela ampliação dos horizontes de nossa literatura – a revolução na linguagem¹¹⁵.

Pode-se dizer ainda, com base no postulado de Lúcia Miguel Pereira¹¹⁶, que a produção literária dos anos 1930 conseguiu, de fato, atingir um grau de amadurecimento, conforme a proposta de Bueno (2006), justamente porque foi capaz de sintetizar os principais “problemas de seu tempo” e, dessa maneira, “[...] um olhar mais extensivo sobre o romance de 1930 é capaz de identificar mais claramente o vinco profundo que ele deixou na produção ficcional que o sucedeu”¹¹⁷.

Sobre o Modernismo, nesse sentido, parece-nos importante ressaltar a crítica de Antonio Candido (2000) em que sintetiza o caráter do movimento e a sua real função que acabou se estabelecendo na literatura brasileira.

[...] Embora os escritores de 22 não manifestassem a princípio nenhum caráter revolucionário, no sentido político, e não pusessem em dúvida os fundamentos da ordem vigente, a sua atitude, analisada em profundidade, representa um esforço para retirar à literatura o caráter de classe, transformando-a em bem comum a todos. Daí o seu populismo – que foi a maneira por que retomaram o nacionalismo dos românticos. Mergulharam no folclore, na herança africana e ameríndia, na arte popular, no caboclo, no proletário. [...] O admirável “Tupi or not Tupi”, do *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade [...] resume todo este processo, de decidida incorporação da riqueza profunda do povo, da herança total do país, na estilização erudita da literatura. Sob este ponto de vista, as instituições da Antropofagia, a ele devidas, representam o momento mais denso da dialética modernista [...]. Nestas condições, a literatura passa de tal modo a ser um elemento da ordem social, que não se sente nela a vibração e a receptividade em face das novas sugestões da vida [...]. Daí um novo movimento, para lhe dar amplitude ainda maior, fundando-a, não no gosto e no interesse de um limitado setor da sociedade, mas na vida profunda de toda esta, na sua totalidade. O Modernismo completa o processo iniciado na segunda metade do século XVIII, quando os seus grupos revolucionários procuram alargar o âmbito da criação artística, englobando os aspectos recalcados da sociedade e da cultura nacional¹¹⁸.

¹¹⁵ LAFETÁ, João Luiz., 2000, p. 31.

¹¹⁶ PEREIRA, 1957 *apud* BUENO, 2006, p. 16.

¹¹⁷ BUENO, Luis., 2006, p. 16.

¹¹⁸ CANDIDO, Antonio., 2000, p. 148, 150, grifo do autor.

Nesse panorama, escritores de 1920 como Manuel Bandeira, Mário de Andrade e de 1930, como Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego e Rachel de Queiroz, contemplam o caráter de uma produção literária que viabilizasse um conceito de nacionalismo na literatura e, a par desse projeto (que entre outras coisas, também era estético), englobou a realidade brasileira, nas suas mais tocantes esferas de problemática social.

A atenção voltada para os problemas sociais se dá, em parte, devido aos acontecimentos inerentes à própria Revolução de 1930¹¹⁹, que ocorria no país. João Lafetá (2000) acrescenta que esse acontecimento histórico, foi a alavanca propulsora da inserção da situação social brasileira na literatura, ou seja, a Revolução de 1930 possibilitou um repensar sobre as funções literárias que os autores se manifestassem de alguma forma e realizassem um “[...] debate em torno da história nacional, da situação de vida do povo no campo e na cidade, do drama das secas etc. O real conhecimento do país faz-se sentir como uma necessidade urgente e os artistas são bastante sensibilizados por essa exigência”.¹²⁰

Nesse contexto de efervescências sociais, é preciso ressaltar que a literatura, de alguma forma, revelou uma simultaneidade entre questões políticas e literárias. Alguns críticos insistiam em condenar determinadas obras e autores que não representavam um posicionamento diante do quadro social do país, uma manifestação mais incisiva diante do cenário político vigente. “[...] O que levou à mudança de perspectiva tanto de escritores como de críticos, que resultaria na enfática aceitação do romance “social” (...), decorrido do acirramento político, em detrimento do “intimista” [...]”¹²¹.

Nesse sentido, os romances produzidos no período, poderiam ser considerados “novos”¹²², por uma série de fatores que julgamos pertinente elucidar. O caráter moderno da prosa literária, analisado na obra de Rachel de Queiroz, é identificado através de uma série de elementos, pois, primeiramente a autora

Foi indiferente aos excessos de experimentalismo do modernismo paulistano, do mesmo modo como conseguiu que seu romance ficasse imune a uma visão regional demasiado tradicionalista, na medida em que todo

¹¹⁹ Movimento político ocorrido no Brasil, que marcou o fim da Primeira República (República do café-com-leite) e o início da Segunda República. O assassinato do governador paraibano, João Pessoa (que naquele período era candidato à vice-presidência da República), foi o estopim do evento, culminando com a deposição do último presidente da chamada República Velha, Washington Luís, após sofrer um golpe militar. Com o golpe, Getúlio Vargas ascendeu ao poder (LAROUSSE CULTURAL, 1998, p. 5036).

¹²⁰ LAFETÁ, João Luiz., 2000, p. 32.

¹²¹ RUFATTO, Simone., 2007, pp. 253, 254.

¹²² A expressão segue entre aspas porque o que se pretende fazer é uma referência à novidade que a literatura produzida nos anos 30 instaurou no romance brasileiro.

tradicionalismo pode significar uma posição reacionária, do ponto de vista intelectual¹²³.

Em segundo lugar, conforme afirma Lafetá (2000), a ficção dos anos 1930 acrescenta um caráter peculiar à literatura, ao incorporar nas bases que fundamentavam as ideias modernistas, a presença de um novo tipo de linguagem; não uma linguagem complexa ou rebuscada, mas inovadora em sua composição, “[...] despida, [de] tom coloquial e presença do popular [...]”¹²⁴. Além do que, a adoção de uma coloquialidade e redução de uma preocupação mais estética com a língua, por assim dizer, sintetiza o caráter modernista da obra, porque consolida uma ruptura com o passado literário, fugindo daquilo que se convencionou chamar de ‘literatura de elite’, destinada a uma pequena parcela de leitores e, por conseguinte, alargando o alcance do romance para outros públicos (e não somente a uma minoria), estreitando as relações entre o romance e a sociedade.

O novo uso da linguagem incorpora ainda a noção de outras formas de narrar, outros modos de aproximar a arte do público. Essa liberdade com a palavra demonstra também uma maneira de o escritor se reinventar, de se expressar através de sua subjetividade social, livre de moldes estéticos e tendências formais preconcebidas, assim como era a proposta dos romancistas de 1930.

Eles buscaram transpor para a literatura a língua falada cotidianamente pelo povo. A linguagem [...] era propositalmente simples, a narração mais enxuta, direta e sintética, com o objetivo de alcançar uma maior proximidade do público e um maior poder de penetração de sua mensagem¹²⁵.

Para corroborar com nossa ideia de leitura do livro *Dôra, Doralina* como um romance de 30, a pesquisa genética sobre os manuscritos desse romance, realizada pelo trabalho de Ítalo Gurgel (1997), mostra-nos que embora a obra tenha sido publicada em 1975 e que, em suas buscas, Gurgel não tenha conseguido localizar nenhum documento ou anotações da autora, datadas antes de 1972 a respeito da referida obra, o pesquisador acrescenta que Rachel de Queiroz teria confessado que o processo criacional de *Dôra, Doralina* “[...] começou a ser gestado desde o tempo de *As Três Marias* [...]”¹²⁶, que é, portanto, um livro de 1939, completando o ciclo como último romance da década de 1930. Assim, Rachel de Queiroz nos

¹²³ BRUNO, Haroldo., 1977, p. 42.

¹²⁴ LAFETÁ, João Luiz., *op. cit.*, p. 35.

¹²⁵ CATTAPAN, Julio César., 2010, p. 102.

¹²⁶ GURGEL, Ítalo., 1997, p. 83.

confirma: “Durante todo esse tempo, eu tomava uma notinha, depois tomava outra... A história foi-se formando [...]”¹²⁷.

Percebemos, por esse aspecto, que o romance racheliano do decênio de 1930 e o de 1970 podem ser analisados por aproximação, uma vez que possuem em comum o fato de serem diferentes modos de uma literatura documental. O documento, neste caso, seria visto pela própria forma de relato dos fatos, de depoimentos femininos, com seus pontos de vista sobre circunstâncias existenciais e seus modos de se adequarem a essas situações.

Atrelado a essa informação, Bueno (2006) considera que os “contornos próprios” que o romance de 30 acabou adquirindo através de um amadurecimento da renovação artística dos anos de 1920, foram retomados pela literatura no período pós-64 e que, segundo ele, essa ficção também se caracterizou pela demonstração de um desencanto com a realidade do país. Nesse sentido, essa ideia vem se juntar a nossa proposta de leitura de *Dôra, Doralina* como mais uma narrativa que segue o projeto do romance de 30 (tanto na linha temática quanto na estrutural), haja vista, também nessa obra, a noção de que o romance de 30 “[...] é o momento da ‘literatura na revolução’”, e *Dôra, Doralina*, mesmo sendo da década de 1970, incorpora literalmente essa ideia.

A adoção de uma nova experiência com a linguagem revela também, fortes embates críticos, porque permite questionamentos daqueles que não consideram como literários os textos que se utilizam desse tipo de experimento com a palavra, ou seja, para esses leitores, a ausência de um trabalho estético da linguagem comprometeria um dos aspectos de literariedade da obra. Entretanto, o que se pode perceber é que a ruptura com a linguagem tradicional corrobora com a revolução na literatura e incorpora a modernidade na ficção, justamente porque rompe com o conceito passadista de que literário é somente o texto que dialoga com a tradição canônica e com as classes mais abastadas, cultural e economicamente. É nesse viés que percebemos o projeto estético do romance de 30: promover o fim do artificialismo e do academismo da linguagem, a fim de se dirigir ao público da maneira mais natural e direta possível.

Se a literatura deve se manifestar a serviço de todos e estar, portanto, disponível a todos, o uso de uma linguagem mais próxima do público é um grande ganho para a realização desse processo que, antes de tudo, é social.

E por fim, tendemos a considerar o romance dos anos 1930 como “novo”, pelo fato de ter se revelado como o símbolo das discussões e embates a respeito das “atitudes

¹²⁷ *Idem.*

literárias” previstas pelo Modernismo. Se os anos 20 “traziam consigo uma carga muito grande de cacoades, de ‘atitudes’ literárias que era preciso alijar para se obter a obra equilibrada e bem realizada”¹²⁸, a ficção dos anos 1930, pareceu-nos realizar muito bem esse projeto. Como já elucidado anteriormente, agora seria a própria ideologia e o papel social da arte que estariam em questão. Assim, conforme Lafetá (2000), “[...] o peso da ideologia é claramente o fator responsável pela diluição [...]”¹²⁹.

Por aí se vê que o **único compromisso de Rachel de Queiroz se estabelece (...), com a literatura, com a realidade que transpõe para ela, com os valores estéticos e morais da sua consciência**, sendo tudo o mais secundário, do ponto-de-vista do universo da criatividade ficcional¹³⁰.

Torna-se notório ainda acrescentar que, além da experimentação de uma nova linguagem, o romance de 30 (e aqui, em se tratando especificamente da obra *Dôra, Doralina*, de Rachel de Queiroz) acrescenta uma nova estrutura narrativa porque além de o tema ser trabalhado de maneira concisa e direta, num mergulho ao interior dos sujeitos, a temática do contexto sócio-histórico do país, (como o fim da República Velha e a Coluna Prestes¹³¹, por exemplo) se articula com a história de vida dramática da protagonista, *Dôra*, de forma que se promova um deslocamento entre os dois grandes elementos que constituem a obra; o contexto social brasileiro não ocupa o centro do romance, mas uma espécie de complemento à história de vida da personagem.

No entanto, embora haja uma articulação entre os assuntos sociais resgatados e a vida de *Dôra*, o contexto social não funciona apenas como mero pano de fundo; as transformações sociais repercutidas no Brasil, relacionam-se e integram as mudanças que também ocorrem na vida da protagonista, ou seja, o resgate do campo histórico dialoga e põe em evidência as transformações que estariam por vir na esfera feminina, de forma que tanto o cenário social quanto os dramas de *Dôra* são importantes na composição da história.

É interessante observar que essa característica percebida em *Dôra, Doralina* já havia sido apresentada em *O Quinze*, reforçando nossa ideia de leitura da história de *Dôra*

¹²⁸ *Id. Ibid.* p.35.

¹²⁹ *Idem.*

¹³⁰ BRUNO, Haroldo., 1977, p. 65, grifo nosso.

¹³¹ A República Velha () corresponde ao período político em que o poder do Brasil estava centralizado, principalmente, nos interesses de elites dos estados de Minas Gerais e de São Paulo, sendo controlado pelas grandes oligarquias rurais. Sua principal característica é a “política do café-com-leite”, uma prática que consistia na alternância de mineiros e paulistas na presidência da República, indicados, sobretudo, com o auxílio e apoio dos governadores dos estados. A Coluna Prestes é o nome dado ao movimento de militares e civis, liderado por Luís Carlos Prestes, e que, descontentes com a ordem social vigente, percorreram o país sob a ideia de protesto contra o poder das oligarquias rurais sobre a política brasileira (Cf. BRAICK e MOTA, 2002, p. 415).

como um romance de 30. No caso de *Dôra, Doralina*, mais uma vez, a relação entre o plano social e a vida pessoal da heroína baseia-se no fato de que os acontecimentos exteriores à narradora não definem a narrativa e o desenvolvimento do romance; a história se apoia no cenário social, interligado através dos deslocamentos feitos por *Dôra*. Desse modo, a referência à situação da sociedade é feita em função das locomoções da protagonista ao longo do enredo.

Dessa forma, “[...] se não há propriamente inovação [...] em relação ao romance da seca que se fizera até ali, por outro lado, [...] há algo no romance que não cabe na velha estrutura e que o particulariza”¹³². E ainda que o crítico Luís Bueno esteja se referindo ao romance de estreia, *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, o comentário a respeito de uma nova estrutura narrativa que não se adéqua aos moldes tradicionais de literatura, se aplica de igual forma ao romance *Dôra, Doralina*, tendo em vista a percepção nessa obra, de uma série de elementos que foram usados nos outros romances da escritora, integrantes do grupo de obras do romance de 30.

A questão do espaço na narrativa se apresenta como um aspecto importante que o romance de 30 injetou como novidade. Conforme a proposta de Machado de Assis (2004), sobre um certo ‘instinto de nacionalidade’ por parte dos escritores, o romance de 30 produziu obras que, de alguma forma, tornaram seus autores ‘homens de seu tempo’, pois, como no caso de Rachel de Queiroz, vemos que o espaço representado em sua ficção demonstra, em certa medida, um ‘sentimento íntimo’ da autora com relação ao seu meio, ao seu contexto social (não só do Nordeste, mas em todo o cenário brasileiro, já que o social é trazido em função de uma realidade do Brasil). Tudo isso porque, conforme o sociólogo Pierre Francastel (1990), “[...] o espaço não é uma ‘realidade em si, da qual somente a representação é variável segundo as épocas. O espaço é a própria experiência do homem’”¹³³.

À luz dessas considerações, Joelma Siqueira e Elaine Gomes (2010) acrescentam que, diante da literatura do século XX, e da narrativa tida como moderna, “[...] a noção de espaço físico como espaço dado a *priori* coexiste ou é totalmente substituída pela noção de um espaço perceptivo, vivido, experimentado, fenomenológico”¹³⁴. Nesse sentido, o romance novo, instaurado nos anos 1930, estabelece um tipo de prosa que, ao se valer de nuances de espaço social, cultural, político e histórico do Brasil, o faz constituindo uma conexão entre o

¹³² BUENO, Luis., 2006, p. 125.

¹³³ FRANCASTEL, 1990 *apud* GOMES; SIQUEIRA, 2010, p. 37.

¹³⁴ GOMES, Elaine; SIQUEIRA, Joelma., *op. cit.*, p. 37.

contexto e as impressões do ser humano em meio aos debates de seu tempo. Por esse viés, a função do espaço nas narrativas do romance de 30, ultrapassa o simples descritivismo na obra.

Sendo assim, a ideia de romance “novo” remete ao romance moderno, porque (além das nuances de estrutura narrativa, linguagem e temática que agora se consolidam com características próprias), de alguma maneira, mostra-se como exercício crítico, no qual a literatura ultrapassa o simples jogo com a palavra, para refletir os impasses históricos que o seu tempo vivencia. “[...] Eis algumas características do romance que se apresentava, nos idos de 1930, como divisor da moderna novelística brasileira e, muito mais, da literatura nordestina, com uma longa trajetória, desfrutando, na própria produção da escritora, posição singular”.¹³⁵

É como se em Rachel de Queiroz houvesse um diálogo com a herança literária herdada, na mesma medida em que há uma inserção num novo movimento artístico, composto agora por obras cuja principal proposta recai sobre a necessidade de a ficção se voltar para seu país, mas que, acima de tudo, enfoque também os aspectos psicológicos do ser humano diante dessa realidade nacional, isto é, entre os retratos do Brasil, há ainda no romance “novo” nascido nos anos de 1930, e se desenvolvido nos anos posteriores a ele, demarcando uma preocupação primeiramente, sobre o ser humano. Para tanto, Agripino Grieco (1933) nos auxilia dizendo: “Bom trabalho, sem dúvida, exatamente porque [...] realizou algo de mais humano, que o Brasil todo pode ler e entender. [...] A narradora surpreende-nos, não pela novidade que inventa, mas pela novidade que tira da velharia [...]”¹³⁶.

Assim, quando nos referimos ao romance *Dôra, Doralina*, cuja primeira publicação se deu em 1975, 36 anos após o lançamento de seus quatro livros na década de 1930 (*O Quinze* – 1930; *João Miguel* – 1932; *Caminho de Pedras* – 1937; *As Três Marias* – 1939), levamos em consideração as principais características estruturais da narrativa, do enredo e do enfoque dado na construção da mulher. Nesse sentido, nessa obra que não pertence ao ciclo dos romances de 1930, percebemos referências regionais inerentes ao Nordeste (como a tradição das famílias oligárquicas, os costumes religiosos, as questões políticas, culturais, etc), aspectos relacionados à situação política de todo o país com a Revolução de 1930, e do mundo, com a espera da Segunda Guerra Mundial, além de vertentes culturais modernas, referente ao destaque na criação da personagem feminina contestadora da moral e das tradições sociais.

¹³⁵ BRUNO, Luis., 1977, p. 24.

¹³⁶ GRIECO, Agripino., 1933 *apud* BUENO, 2006, p. 125.

Considerando o período cronológico em que o romance foi lançado (década de 1970), *Dôra, Doralina* revela um olhar contemporâneo sobre 1930, um período conturbado e repleto de transformações na sociedade brasileira. Tendo em vista a narrativa desenvolvida sob o fio condutor da perspectiva memorialista da narradora, e pelo modo como expande na abordagem de temas que não divergem completamente dos assuntos mencionados nos livros anteriores da escritora (como a opressão patriarcal simbolizada pela família, as inquietudes da protagonista, a quebra de expectativa no desfecho do enredo, entre outros elementos) consideramos que essa obra se integra ao grupo de romances publicados anteriormente, ou seja, integra-se à mesma noção artística instaurada pela ótica do romance de 30, porque opera o mesmo movimento de criação ficcional que a romancista outrora utilizou para adentrar no mundo literário. Nesse sentido, ao comentar sobre os “contornos próprios” que o romance de 1930 adquiriu depois de ter se distanciado do ideal utópico e otimista dos modernistas de 1922, Luis Bueno (2006) realça nossa ideia de análise de *Dôra, Doralina* como integrante do projeto de 1930, pois considera que o amadurecimento do romance brasileiro atingido em 1930, só seria recuperado na literatura pós-64¹³⁷.

Em *Dôra, Doralina*, Rachel de Queiroz apresenta um romance de 30 com uma perspectiva da década de 1970, mas com a mesma linha de raciocínio com que articulara suas histórias anteriores. Exemplo de tal engajamento pode ser visto na atenção dada ao plano histórico do país (revolução política no Brasil, escassez de alimentos devido à proximidade de uma guerra mundial, movimento de pessoas contrárias ao governo nacional e desigualdade social nas grandes cidades, para citar alguns), que, tal como em *O Quinze* e *Caminho de Pedras*, por exemplo, há evidências de uma dedicação da obra com o olhar crítico e, ao mesmo tempo, denunciador, preocupado com as ocorrências sociais que mudam e interferem a vida dos sujeitos.

Além disso, em *Dôra, Doralina*, a romancista adere ao mesmo traço psicológico de *As Três Marias*, para estruturar o discurso da história de *Dôra*, ou seja, adere o mesmo recurso narrativo utilizado anteriormente, enfocando ainda mais a protagonista e sua imagem feminina, uma vez que, em ambas as obras, o enredo é apresentado através das memórias narradas pelas personagens. A linguagem direta, com marcas de coloquialidade, o movimento de referência ao Nordeste com aspectos exteriores a ele (relembrando a característica tida como neo-realista apontada nos livros anteriores) e, por fim, a grande dedicação na

¹³⁷ BUENO, Luis., 2006, p. 80.

constituição da postura e da personalidade da heroína da história, seguem o mesmo projeto introduzido por Rachel de Queiroz em seus romances publicados na década de 1930.

Desse modo, a mesma dificuldade apontada pelos críticos de 1930 sobre o problema (e talvez o erro) de se enquadrar Rachel de Queiroz em categorias de características fixas, como romance regionalista, psicológico ou intimista, por exemplo, aplicam-se de igual forma na análise de *Dôra*, *Doralina*, porque nele não há somente nuances regionais, como tampouco psicológicas, havendo, entretanto, uma junção de todos esses elementos ao redor do foco principal: a busca da mulher por um sentido no mundo, pois desde *O Quinze*, até *Dôra*, *Doralina*, percebemos a existência, por parte dos sujeitos femininos, de um desejo que os motiva a seguir em frente, lutando pelos seus sonhos e, portanto, pela libertação feminina, como postula Benjamin Abdala Júnior (1995). E, para tanto, Rachel de Queiroz não mudou drasticamente seu modo de abordar essas questões do período de 1930 para o romance de 1970.

Desde as obras de 1930 até em *Memorial de Maria Moura*, a romancista mantém o projeto de representar sujeitos em circunstâncias de vida que manifestam uma “[...] consciência utópica, direcionadas para explicar ao leitor os signos da realidade, uma realidade inacabada, um mundo processual em constante movimento, sempre à procura de si mesmo, de sua identidade autêntica”¹³⁸.

Assim, tomando esses elementos como norteadores para a análise de *Dôra*, *Doralina*, direcionamos nosso olhar para esse romance com o mesmo viés interpretativo das obras anteriormente publicadas, efetivamente no decênio de 1930, pois entendemos que a construção da narrativa desse livro segue a mesma estrutura composicional do romance de 30 (isto é, segue a mesma lógica estrutural de articulação do tema sobre a problemática social e psicológica dos sujeitos, principalmente femininos, em referência ao contexto sociocultural brasileiro, atrelado ao novo uso da linguagem literária) e que embora seja uma criação publicada em 1975, todas as referências histórico-culturais se voltam para o período de fim da República Velha, isto é, para 1930, assim como segue o mesmo viés questionador da posição da mulher na sociedade, estreado com *Conceição* de *O Quinze* e, agora, melhor delineada com *Dôra*, de *Dora*, *Doralina*, porque tanto na primeira obra quanto na outra, a mulher, “embora correndo o risco do abandono e da solidão, [...] se orgulha de ser o sujeito de seu destino”¹³⁹.

Ademais, a pesquisa genética de Ítalo Gurgel (1997) sobre o romance em questão, aponta para o fato de que a escrita de Rachel de Queiroz em *Dôra*, *Doralina* corresponde a

¹³⁸ JÚNIOR, Benjamim Abdala., 1995, p. 77.

¹³⁹ DUARTE, Eduardo de Assis., 1995, p. 83.

um processo programado, cujo cerne já teria sido fecundado ainda em meados do decênio de 1930. Assim, todas essas características de sua narrativa nos fazem considerar a existência de uma ligação entre um livro e outro, pois independente do período cronológico de publicação de suas obras, seu texto representa, segundo Osmar Oliva (2010), o “mito do eterno feminino”, em que a identidade feminina busca “[...] migrar para o lugar da liberdade, da vontade e da escolha [...]”¹⁴⁰.

2.3 *Dôra, Doralina* e retratos do Brasil: conjecturas históricas pelo olhar do Ceará

Assim como afirma Boris Fausto (1997), que a vida social dos brasileiros no decênio de 1930 esteve permeada por problemas econômicos e políticos, o romance *Dôra, Doralina* nos fornece, através de um panorama ficcional, a forma como o momento de crise mundial - culminada com a quebra da economia global em 1929¹⁴¹ - afetou a sociedade no Brasil, e como essa situação repercutiu nas relações sociais e no modo de vida das pessoas.

Segundo Boris Fausto (1997), “[...] o quadro de descontrole interno, potenciado pela tempestade mundial, forçou a tomada de decisões como controle de câmbio, destruição de estoques de café etc., incentivando um processo de centralização e concentração do poder”¹⁴².

Tudo isso porque partindo do pressuposto de que a base econômica do Brasil na década de 30 era a cafeeira, o quadro sociopolítico do país teve que adotar uma série de medidas para controlar a crise que se alastrava pelo mundo. A base econômica também propiciou a formação de grandes sistemas oligárquicos, que além de concentrar o poder numa camada da sociedade – os fazendeiros, latifundiários, grandes produtores rurais, *etc* – simbolizava a consolidação de um *status* social.

Em face ao panorama de crise mundial ocasionada pela quebra da Bolsa de Valores de Nova York, em 1929, o Brasil vivenciava os primeiros rumores de uma conturbação em seu quadro político, por meio de manifestações e movimentos sociais que

¹⁴⁰ OLIVA, Osmar Pereira., 2010, p. 155.

¹⁴¹ A crise de 1929 foi um problema de ordem econômica causado pela quebra da bolsa de valores de Nova York, em 1929. Após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), alguns países como os EUA tiveram suas economias estimuladas, o que levou a uma produção de matéria-prima e produtos muito superior à capacidade dos mercados consumidores de absorver. Como a oferta de mercadorias era maior do que a procura, os preços despencaram; muitos desejavam vender, e poucos queriam comprar. Assim, a Bolsa de Valores quebrou e prejudicou as finanças do mundo inteiro. “Era a depressão mundial” (Cf. BRAICK e MOTA, 2002, pp. 441-442).

¹⁴² FAUSTO, Boris., 1997, p. 22.

viriam a culminar na chamada Revolução de 1930. Tudo isso porque, de acordo com Boris Fausto (1999),

[...] após a presidência relativamente tranqüila de Washington Luís surgiria uma forte cisão entre as elites dos grandes Estados. [...] Os desentendimentos começaram quando [...] Washington Luís insistiu na candidatura de um paulista à sua sucessão. [...] Em meados de 1929 [...] as oposições lançaram as candidaturas de Getúlio Vargas à presidência e de João Pessoa à vice-presidência. [...] Getúlio recebeu o apoio dos democráticos de São Paulo, enquanto em Minas uma cisão do PRM apoiou Júlio Prestes¹⁴³.

Nicolau Sevcenko (1998) acrescenta que

De 1920 a 1930 o regime começa a periclitir, arrastando-se em estertores até o golpe fatal, com a deposição do último presidente paulista e a ascensão de Getúlio Vargas. Os preços do café, o principal produto da pauta de exportações, não se sustentam mais no mercado internacional [...] sob o impacto da crise mundial de 1929. [...] Esse é o momento especialmente em que, na senda da mudança do panorama da cultura internacional no pós-guerra, se instaura uma crítica nacionalista dos modelos cosmopolitas vigentes [...] ¹⁴⁴.

Para Luciana Picchio (1988), o cenário brasileiro está completamente mudado nos anos 1930, permitindo o progresso em algumas áreas, e o descontentamento em outras. Hélio Silva (1972) acrescenta ainda que as repercussões da Revolução de 1930 proporcionaram uma evolução na vida política do Brasil, “[...] correndo a cortina do pretérito, para que surgisse uma nova era”¹⁴⁵. E a literatura, por sua vez, reflete o alvoroço do decênio.

Tudo no país está definitivamente mudado. Com a chegada à Presidência da República do líder gaúcho Getúlio Vargas [...]. Como em todo o mundo, o Brasil sente vivamente a repercussão da crise de 1929. As exportações são paralisadas, o preço do café [...] desaba. As velhas oligarquias rurais são um pouco abaladas, e em todos os níveis, tanto políticos como econômicos, tanto ideológicos como culturais, abrem caminho os novos movimentos revolucionários e as reações contra-revolucionárias que eles provocam, ou que os provocam. No plano literário, porém, assiste-se mais a um processo de estabilização dos valores e de sedimentação das conquistas expressivas feitas pela primeira geração modernista [...] ¹⁴⁶.

¹⁴³ FAUSTO, Boris., 1999, p.319.

¹⁴⁴ SEVCENKO, Nicolau., 1998, p. 37.

¹⁴⁵ SILVA, Hélio., 1972, p.19.

¹⁴⁶ PICCHIO, Luciana Stegagno., 1988, p.91.

No compasso das esferas histórica e literária, Maria de Fátima Marinho (2008) vem nos lembrar de que ao utilizar fatos e personagens reais para reconstruir a realidade, a obra ficcional empreende uma espécie de jogo através do real e sua releitura. A literatura, a partir dos fatos e acontecimentos, construiria sua própria versão da história (ou visão da realidade) por meio de “[...] mundos possíveis como se fossem reais, ou de mundos possíveis, mas com a marca do condicional [...]”¹⁴⁷.

Sob esse viés, os escritores usufruiriam de uma liberdade a que a narrativa ficcional permite, podendo perfeitamente manejar os fatos históricos conforme a necessidade conveniente no romance. Assim, para Marinho,

A transcrição ficcional da História favorece um processo de re-empenhamento da escrita, que pode ser ético ou estético, e que pode ajudar a criar uma relação de ambiguidade entre o homem e o mundo, na medida em que, raramente, aquele se sente em total consonância com a descrição que deste é feita¹⁴⁸.

Diante dos critérios de uso dos fatos históricos no romance, Margarida de Souza Neves (2004) sintetiza a maneira como tal articulação deve ser vista na literatura, recorrendo às formulações anteriormente propostas pela teoria de Antonio Candido¹⁴⁹. Dessa maneira,

[...] a primeira tarefa é investigar as influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais. [...] Pode-se dizer que os mais decisivos se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação. O grau e a maneira por que influem estes três grupos de fatores varia, conforme o aspecto considerado no processo artístico. Assim, os primeiros se manifestam mais visivelmente na definição da posição social do artista [...]. Os segundos na forma e conteúdo da obra; os terceiros, na fatura e transmissão. Eles marcam [...] os quatro momentos da produção, pois: a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões de sua época. b) escolhe certos temas. c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio¹⁵⁰.

Nesta perspectiva, os embates políticos que se anunciavam no cenário brasileiro chegaram até a protagonista e se apresentam na obra de diversas maneiras, seja pelo fato de ela percorrer o país de uma forma itinerante, ou pelo fato de ela ter vivido na fazenda, uma vez que estando no ambiente rural, a personagem se tornava suscetível às consequências de uma revolta social: muitos indivíduos, aproveitando o quadro de tumulto da revolução, faziam

¹⁴⁷ MARINHO, Maria de Fátima., 2008, p.138.

¹⁴⁸ MARINHO, Maria de Fátima., *op. cit.*, p. 137.

¹⁴⁹ CANDIDO, 1980 *apud* NEVES, 2004, p. 2.

¹⁵⁰ *Idem.*

saques, cometiam furtos e agiam com violência contra os moradores da zona rural, dizendo-se revolucionários.

Só depois lembrei que Senhora tinha tomado ódio aos revoltosos ao saber que eles chegavam nas fazendas, requisitavam criação e gado, deixando o tal “recibo de requisição” para ser pago “depois da vitória das armas revolucionárias”. Ela não gostava de Governo, mandava sempre votar na oposição, ai do eleitor seu que se atrevesse a dar um voto ao nosso inimigo, o prefeito das Aroeiras. Senhora costumava até mandar recados ao homem: “A revolução vem aí!”. Mas na voz de lhe tomarem o que era dela, ficou contra todo o mundo: não queria parte com o Governo nem com revoltoso, dizia que um e outro vindo ocupar a sua terra, viva não a apanhavam, preferia tocar fogo em casa, roçado e mata¹⁵¹.

Em se tratando de conjecturas históricas presentes na narrativa, a análise da obra revela que além do romance conter questões relacionadas à Revolução de 1930, há ainda a presença de um contexto de espera da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) que, se por um lado, contou em princípio com uma participação neutra do Brasil no conflito, por outro, o país acabou precisando realizar uma série de mudanças em sua estrutura econômica que até então era basicamente agrícola, para conseguir atender a demanda mundial de alimentos e matéria-prima. Desse modo, o conflito internacional e as transformações sociais no Brasil repercutidas também pela Revolução de 1930, trouxeram algumas influências no modo de vida brasileiro, seja nos meios de transporte, no consumo de produtos alimentícios, no vestuário, nos meios de comunicação, entre outros elementos. O historiador Renato Ortiz (2001) considera que a Revolução de 1930 se tornou uma espécie de marco inicial de um período em que o Brasil iniciaria seu processo de reestruturação, pois através dos moldes de políticas estatais, houve um incentivo à industrialização e, conseqüentemente, um avanço no setor econômico.

Esse processo de reestruturação apontado por Ortiz teve em vista o desgaste da crise econômica brasileira, influenciada pela quebra da bolsa de valores de Nova York, em 1929. Assim, de acordo com Myriam Mota e Patrícia Braick (2002), o *crash* da economia mundial em 1929, mostrou-se como um reflexo dos abalos provocados pela Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

A primeira Grande Guerra trouxe conseqüências bastante diversificadas para a sociedade internacional. O conflito submeteu alguns países a um castigo severo, outros escaparam quase ilesos e vários melhoraram sua posição. [...] Estados Unidos, Canadá, Austrália, África do Sul, Índia e parte da América do Sul tiveram suas economias estimuladas. Primeiramente, porque estavam distantes da destruição das frentes de batalha; em segundo lugar, devido à

¹⁵¹ QUEIROZ, Rachel de., 1975, pp.30-40.

demanda de matérias-primas e de alimentos por uma Europa arrasada pelos efeitos devastadores de uma conflagração de caráter mundial¹⁵².

Tanto a guerra quanto a queda da bolsa são dois fatos históricos de importância significativa, mas nosso foco neste estudo não será o de analisá-los, minuciosamente, e sim, compreender suas influências e repercussões no cenário brasileiro, na sociedade da década de 30.

Assim como a crise da superprodução industrial foi apontada como um dos efeitos de uma economia devastada pela Primeira Guerra Mundial, tanto um evento quanto o outro, manifestaram-se, de alguma forma, incisivamente no estilo de vida das pessoas. Mota e Braick (2002) acrescentam que

A guerra interrompeu uma revolução de valores, de aspirações e de comportamentos iniciados no final do século XIX. Numa síntese rápida, cortou a expansão do individualismo do mundo operário, as aspirações dos jovens, das mulheres e das vanguardas intelectuais e artísticas¹⁵³.

Nesta perspectiva, considerando a década de 1930 no Brasil, a história de Rachel de Queiroz não deixa de se referir à Segunda Guerra Mundial (1939-1945), colocando em evidência as repercussões do conflito na vida de seus personagens, como no trecho em que a protagonista relata a maneira como as notícias e informações sobre o conflito mundial chegavam até o Brasil, e como a sociedade brasileira se posicionava em meio àquela situação.

Embora a referência aos fatos históricos apareça no texto de forma fragmentada (e seja recuperada pela personagem que se encontra num presente posterior a esses episódios), eles demonstram a forma como a população tomava conhecimento do conflito, devido, entre outras coisas, a própria dificuldade de transmissão de notícias, pelos meios de comunicação da época. Quando a protagonista se integra a uma companhia de teatro e passa a viajar por diferentes regiões brasileiras, o principal meio de transporte utilizado era o marítimo. Assim, quando a notícia de que o navio em que iriam viajar foi afundado, a guerra passa a tomar outras dimensões na mentalidade das pessoas.

Era aquele tempo de guerra. Até então, por toda arte no Brasil onde nós andávamos, ninguém ignorava a guerra na Europa, é claro, os rádios e os jornais não falavam em outro assunto; mas era notícia distante, do outro lado do mundo. E agora, de repente feito um raio, a guerra despencava em cima de nós, e nunca poderei esquecer o choque daqueles afundamentos. Estava ali a guerra com os mortos, os nazistas, os aviões e os submarinos; não era

¹⁵² MOTA, Myrian Becho; BRAICK, Patrícia Ramos, 2002, p. 441.

¹⁵³ *Idem*, p. 429.

mais coisa de além e Europa, como neve ou Maurício Chevalier. Para mim foi como um soco no peito, e eu pensava no pessoal afogado, gente de bordo que eu conhecia, porque nós já tínhamos viajado naquele navio. Seu Brandini, que era muito patriota, ficou no auge da indignação, e logo à noite inventou uma homenagem em cena [...]. Muito tempo depois, quando partiu o corpo expedicionário para a Itália, Seu Brandini gostava de se gabar de que fora a Companhia Brandini Filho a primeira a promover a presença do Brasil na guerra e a homenagear antecipadamente os nossos bravos pracinhas. E daí por diante todo espetáculo nosso tinha um número patriótico [...]¹⁵⁴.

Marina Maluf e Maria Lúcia Mott (1998) afirmam que embora os avanços no contexto social brasileiro estivessem ocorrendo, as transformações na sociedade não se desenvolveram de forma homogênea e regular. Segundo as autoras,

Grande parte do país permaneceu fiel à agricultura, seja sob a autoridade dos ricos fazendeiros, proprietários de grandes plantações [...]. A industrialização, por seu lado, embora tenha deslocado progressivamente a produção para fora do domicílio, não destruiu de uma só vez as formas tradicionais de produção e sobrevivência¹⁵⁵.

E, aos poucos, as influências do cenário internacional começaram a se manifestar na vida brasileira, nos primeiros primórdios de um Brasil moderno, uma vez que “as zonas industriais e as cidades cresciam [...]”¹⁵⁶. Diante desse contexto histórico, os reflexos das mudanças no estilo de vida dos brasileiros são reconstruídos pela narradora em pequenas passagens, como por exemplo, quando *Dôra* menciona o uso do rádio:

Quando Senhora inaugurou o rádio na sala com uma bateria de caminhão, Xavinha [...] apaixonou-se pelo Celso Guimarães [...]. Nessa época ainda faltavam anos e anos para inventarem rádio transistor. [...] A voz carioca, sussurrada, “deste locutor que vos fala”, os amores violentos das novelas, ai, ela morria, talvez varasse a noite toda escutando em surdina¹⁵⁷.

E do gramofone: “Pediu licença a Senhora para tocar o gramofone que era do tempo de meu pai [...]. E assim que chegou de volta à cidade me mandou três discos novos com músicas do Mário Reis [...]”¹⁵⁸. Mais à frente, a narradora revela ainda, as dificuldades com os transportes e com a importação de alimentos (“As coisas surgiam lá em casa [...], enlatados, rações de guerra dos americanos que o Comandante abria mas eu não apreciava, não tinha gosto de nada”¹⁵⁹).

¹⁵⁴ QUEIROZ, Rachel de., 1975, p. 110.

¹⁵⁵ MALUF, Marina; MOTT, Lúcia, 1998, p. 400.

¹⁵⁶ DACANAL, José Hildebrando, 1982, p. 16.

¹⁵⁷ QUEIROZ, Rachel de, 1975, p. 19.

¹⁵⁸ *Idem*, p. 24.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 210.

Ainda no que diz respeito aos aspectos de modernização, Maluf e Mott (1998) mencionam como as transformações da sociedade, a industrialização e o progresso urbano se manifestaram nos “recônditos do mundo feminino”. Conforme as autoras, “o estímulo ao consumo ocupava todos os espaços. Os magazines seduziam o público com maravilhas domésticas: vassouras de sucção, máquinas de lavar roupas, ferros elétricos [...]”¹⁶⁰. E assim, o incentivo ao consumismo também repercutiu na vida de *Dôra*, na passagem em que a personagem compara a cozinha da fazenda, com sua nova cozinha do apartamento no Rio de Janeiro. Na fazenda,

Cozinha para mim, desde que eu me entendia, era só a caverna escura da velha Maria Milagre, com suas negrinhas, o fogão de chapa de ferro [...], e a água nos potes, e aquelas panelas imensas de barro e ferro, só alguma rara de ágata ou de alumínio mas essas penduradas na parede como enfeite; e a louça que se lavava no alguidar de barro [...] e as galinhas entrando e saindo [...]¹⁶¹.

Já na cidade,

Agora a minha cozinha parecia de casa de boneca com as suas panelas de alumínio pequeninas, só para nós dois, e o fogão de gás esmaltado como porcelana que eu trazia espelhando, e o mosaico do chão branco que nós mandamos botar com seus desenhos azuis [...]¹⁶².

Em vista disso, e tendo o ambiente rural como início da trama, no romance *Dôra Doralina* a própria narradora nos dá indícios de pertencimento a uma classe econômica privilegiada, numa atitude que se poderia supor como reconstituição histórica de valores sociais a que uma classe social outrora representava. Sendo herdeira de sua mãe viúva (já que o pai morrera quando ela ainda era pequena), a protagonista desfrutava de uma existência vantajosa, se comparada em detrimento das demais classes sociais, ao que o estudo de Wilma Coqueiro (2001) também alude: “[...] e, embora não sejam ricas, vivem com fartura e têm o respeito que a situação de proprietárias rurais proporciona-lhes”¹⁶³.

Toda a alusão feita a respeito de sua condição econômica (desde os traços físicos dos ambientes até os comportamentos dos outros personagens) é trazida a partir de sua narração, valendo-se de suas lembranças. A descrição mais detalhada da casa da fazenda, só adquire certa consistência, já no final da história, revelando o ambiente em que *Dôra*, sua mãe

¹⁶⁰ MALUF, Marina; MOTT, Lúcia, *op. cit.*, p. 400.

¹⁶¹ QUEIROZ, Rachel de., *op. cit.*, p. 213.

¹⁶² *Idem.*

¹⁶³ COQUEIRO, Wilma, 2001, p. 2.

e os empregados viveram. “E por fim, no alto do largo do cabeço, a casa velha da Soledade com o seu alpendre de entrada, os seus altos oitões de lado, à esquerda o comprido chalé do paiol, à direita o cata-vento e o açude”¹⁶⁴.

Além de empregados, a fazenda possuía recursos próprios de produção de mantimentos, e uma vasta extensão de terras. “Dessa história eu só gostava de saber que já era herdeira da metade pertencente a meu pai na Soledade [...]”¹⁶⁵. E, embora mais à frente, a protagonista relate que “[...] fazenda no sertão não é fazenda de café paulista – um gadinho, um legume, uma meia de algodão dos moradores, só dá pra ir se vivendo, sem larguras – e morando lá”¹⁶⁶, é possível perceber que mesmo não vivendo de riquezas, esbanjando luxos e ostentando dinheiro, a vida no campo tinha seus benefícios; a estabilidade econômica e o conforto da casa eram alguns deles. Na fazenda, *Dôra* não se preocupava com problemas financeiros e sustentava um *status* social do qual sua mãe *Senhora*, fazia questão de legitimar, como nos trechos em que a matriarca diz: “[...] quem tem gado no campo, tem dinheiro no banco”¹⁶⁷, e “Senhora era considerada rica – e era ela a primeira a se achar rica! – por ser dona daquelas terras todas”¹⁶⁸. E assim, de acordo com Maria de Lourdes Leite Barbosa (1999),

[...] Se percebe que a família, embora não seja rica, é mais abastada, resquício de uma certa aristocracia rural, herdada dos antepassados. Conforme afirma a protagonista, havia uma tia-avó de Senhora que era baronesa, de cujo pai provinha toda a herança, inclusive as terras, concedidas a uma certa D. Emerenciana, tronco da família. [...] O restante da casa surge [...] ao longo do romance: a sala com as cadeiras de vime, o piano e o gramofone [...]; a sala de costura e a máquina new home; a sala de jantar e a mesa farta; o alpendre e as redes acolhedoras¹⁶⁹.

Além disso, outra nuance econômica do ambiente rural era o sistema de compra, venda e troca de produtos e mercadorias, que aparecem durante a narrativa. Neste caso, o personagem *Delmiro* é um dos representantes desse sistema. Enquanto morador da fazenda, o agricultor plantava e produzia alimentos em uma pequena área da propriedade. Como remuneração de sua moradia, ele pagava com a colheita de seu pequeno roçado, sendo que, muitas vezes, para obter algum produto de prioridade básica que lhe era necessário, o agricultor se dirigia à casa principal da fazenda, e realizava uma espécie de escambo com a

¹⁶⁴ QUEIROZ, Rachel de., *op. cit.*, p. 250.

¹⁶⁵ *Idem*, p. 23.

¹⁶⁶ *Idem*, p. 176.

¹⁶⁷ *Idem*, p. 58.

¹⁶⁸ *Idem*, p. 221.

¹⁶⁹ BARBOSA, Maria de Lourdes Leite., 1999, pp. 70-71).

herdeira, *Dôra*. Assim, se estabelecia uma relação econômica entre patrão e empregado, como relatado no trecho:

[...] Delmiro [...] levava ainda o milho e o feijão para a troca, mas altas horas da noite; largava o saco na porta do armazém e na noite seguinte eu mandava Amador botar o café, o sal e o doce na forquilha do pé do mulungu, para livrar dos bichos [...]. No dia seguinte não se via mais nada lá¹⁷⁰.

Tal sistema de troca, de acordo com Maria de Lourdes leite Barbosa (1999), mostra-se muito comum na região Nordeste.

O agricultor costuma, em troca da terra cultivada, entregar um terço de sua produção ao fazendeiro; o que lhe resta é despendido no consumo da família, na troca por outros produtos, ou nas vendas ocasionais. O sistema de troca continua predominando em muitas regiões nordestinas¹⁷¹.

Em outra passagem da narrativa, é possível perceber também mais indícios de base econômica da vida rural e assim, a forma como os moradores da *Soledade* viviam e retiravam de suas próprias terras o sustento.

Se eu desejava fazer alguma despesa grande, [...] ou então gastar comigo mesmo, e foi assim na ocasião em que tratei dos dentes em Fortaleza; nesses casos mandava Antônio Amador vender alguma rês do meu gado – uma ou duas, conforme a precisão¹⁷².

E ainda,

Todo dia ia para a escola de charrete – acho que naquele tempo ainda não usava charrete com roda de pneu, era cabriolé de rodas altas de ferro [...]. Compadre Antônio Amador me levava e me trazia, junto com os latões do leite que se vendia às freiras; dizia ele que era esse leite que pagava pelo meu colégio¹⁷³.

Em meio ao cenário internacional, as crises políticas no Brasil e os movimentos sociais que começavam a ganhar força pelo país, as conjecturas históricas são, inicialmente, retratadas no romance, na passagem em que o personagem *Raimundo Delmiro* foge de um grupo de revoltosos e encontra abrigo na fazenda *Soledade*; sua fuga se dá no momento da descoberta de que até a o Padre Cícero era contrário à luta, e não adepto a ela, como havia

¹⁷⁰ QUEIROZ, Rachel de., 1975, p. 46.

¹⁷¹ BARBOSA, Maria de Lourdes de., 1999, p.71.

¹⁷² QUEIROZ, Rachel de., *op. cit.* p. 57.

¹⁷³ *Idem*, p. 32.

sido enganado anteriormente. No trecho, a narradora reconstrói o panorama político do país, através do relato de *Delmiro*, revelando certos posicionamentos políticos da época, a repercussão de um movimento contrário ao governo e o envolvimento de figuras lendárias, como o sacerdote nordestino.

[Delmiro] foi iludido com as conversas dos revoltosos, lhe jurando que o Governo já tinha perdido a guerra, que a revolução estava vencedora e que até mesmo o padre Cícero tinha mandado o seu pessoal combater do lado da Coluna Prestes. Ele se entusiasmou, entregou os burros (recebeu um papel de requisição), deram-lhe uma arma e munição e ele seguiu acompanhando o bando. Mas na viagem, até a chegada ao Ceará, foi descobrindo as mentiras: a Coluna não estava vencendo nem nada, estava era sendo perseguida, tinham até prendido o Juarez que todo o mundo tinha grande fé nele, e agora estava tudo desanimado. E o pior é que o padre Cícero continuava contra os revoltosos e tinha mesmo abençoado os provisórios do Governo para combaterem a Coluna¹⁷⁴.

A Coluna Prestes a que se refere a narrativa, está atrelada aos desdobramentos da Revolução de 30. Assim como a própria Revolução, constituiu-se num movimento de cunho político liderado, principalmente, por Luís Carlos Prestes e que, entre outras coisas, reivindicava reformas políticas e sociais no contexto brasileiro. “A marcha, empreendida através do Brasil, não era uma retirada militar nem tinha um plano guerreiro. Destinava-se a manter acesa a chama revolucionária”.¹⁷⁵ Neste contexto histórico, de acordo com Eli Diniz (1999),

[...] a mudança principal desse momento está representada pela passagem de um sistema de base agroexportadora para uma sociedade de base urbano-industrial. Não se trata de afirmar que a construção do capitalismo industrial no Brasil se deu nos anos 30. Como é sabido, a consolidação da ordem industrial ocorrerá algumas décadas depois, sobretudo com a expansão impulsionada pelas políticas do governo Kubitschek. [...] **Eis por que esse momento pode ser considerado um marco, já que possibilitou o trânsito de uma sociedade com perfil agrário [...], para uma sociedade mais complexa e diferenciada. Observa-se, portanto, uma ruptura, um corte com esse passado e a passagem para outro patamar histórico, mediante a introdução de mudanças significativas**¹⁷⁶.

Os ‘revoltosos’, como ficaram conhecidos os integrantes da Coluna, constituíam-se num grupo de pessoas que, contrários ao governo, uniram-se e seguiram uma marcha do sul do

¹⁷⁴ QUEIROZ, Rachel de., *op. cit.*, p. 38.

¹⁷⁵ SILVA, Hélio., 1972, p. 131.

¹⁷⁶ DINIZ, Eli., 1999 *apud* PANDOLFI, 1999, p. 24, grifo nosso.

Brasil, “[...] decidindo estender a campanha antigoverno a todo o país. [...] Na época, “a mais importante demonstração de guerrilha do continente”, segundo o historiador Hélio Silva”.

Assim como nos assegura a pesquisa de Jerri Antônio Langaro (2006), a Coluna se manifestava dentro do movimento tenentista, trazendo fortes influências para o meio militar do país nos anos 30. E, muito embora tenha sido uma manifestação de indivíduos contrários ao governo, a Coluna Prestes também foi alvo de perseguições e críticas, como a não adesão do Padre Cícero (figura muito famosa no cenário católico nordestino) e a própria postura adotada pelo personagem *Delmiro*, ou seja, tanto o sacerdote quando o forasteiro, não aderiram a luta política, justamente por serem contrários àquela manifestação. “[...] No Ceará a população atacou os revolucionários porque pensavam - como dizia a propaganda bernardista - que eram ateus e iam prostituir as mulheres”¹⁷⁷.

A própria alusão à figura do Padre Cícero também contribui com o entendimento da dimensão revolucionária no contexto nordestino. Religioso, pertencente à região de Juazeiro do Norte-CE, Padre Cícero sofreu críticas e punições da própria Igreja, por se envolver com causas políticas, além de ter sofrido acusações de exploração do povo, valendo-se de seu discurso messiânico. Exerceu forte influência ideológica entre a população, tornando-se venerado pela tradição local, uma vez que acreditavam nos seus poderes divinos¹⁷⁸. Desse modo, a figura do sacerdote compõe o quadro histórico do Ceará, integrando ainda o episódio de conturbação política do Brasil em 1930, justamente por ter revelado posicionamentos políticos, mostrando-se contra a adesão dos nordestinos ao grupo de revoltosos da Coluna Prestes.

Em decorrência de seu caráter messiânico e protetor da população local, grande é a referência feita ao seu nome por muitos escritores e pesquisadores, devido ao seu significado sociocultural. Além de poder ser visto no imaginário dos romances, o religioso também é mencionado em depoimentos e relatos pessoais de alguns romancistas, como o caso de Rachel de Queiroz: “[...] É, ele tinha mesmo o seu carisma; a gente sentia que havia um santo dentro daquele padre. O povo o canonizou. Mas a ortodoxia da Igreja o considerou um rebelde”¹⁷⁹.

E em se tratando da lendária figura de Padre Cícero constituindo o momento de repercussões revolucionárias no Brasil através da região cearense, acrescentamos ainda a forte presença do Cangaço naquele espaço social. A referência alude a um tipo de movimento formado por um grupo de assaltantes que, atuando principalmente em bandos, confrontavam

¹⁷⁷ Cf. ALENCAR, Francisco; RAMALHO, Lucia Carpi; RIBEIRO, Marcus Toledo, 1981, p. 231.

¹⁷⁸ Cf. Enciclopédia Larousse Cultural, 1998, p. 1394.

¹⁷⁹ QUEIROZ, Rachel de., 1998, p. 230.

as autoridades locais e a população. A própria problemática social da região, como a fome, as desigualdades de renda, a criminalidade, muitas vezes promovida por grandes proprietários rurais, contribuíram para o surgimento dos cangaceiros, que teve como principal líder, Virgulino Ferreira da Silva, conhecido como Lampião. Tanto o cangaceiro quanto o sacerdote tiveram participação incisiva na vida da população e naquele cenário regional. Obviamente cada um a seu modo, ambos reuniam tropas de seguidores descontentes com suas circunstâncias sociais de vida; o religioso agregou indivíduos na construção de uma igreja, na devoção da fé católica, na proteção quanto à pobreza do sertão, no auxílio espiritual e no combate a Coluna Prestes. Já *Lampião*, agregou seguidores para compor o grupo de descontentes em relação às questões socioeconômicas e a grande disparidade de classes daquele contexto, tendo adquirido ainda, um caráter heroico por viver conforme suas próprias regras, sem compactuar com leis ou doutrinas dominantes, conforme nos aclara Angela Tamaru (2004). Rachel de Queiroz acrescenta:

Voltando ao padre Cícero: Lampião o adorava. Enquanto o padre Cícero viveu, Lampião jamais atacou uma cidade cearense, em respeito ao padre. Certa vez, mesmo, o bandido foi se entregar a meu padrinho, que lhe pregou muita moral, tomou-lhe as armas, ordenou que ele se regenerasse. Dizem [...] que o cangaceiro saiu dali disposto a se regenerar. A polícia, porém, não aceitava isso. E, logo que ele deixou a fronteira do Ceará, os ‘macacos’ tentaram pegá-lo, tentaram caçá-lo. Lampião havia declarado uma trégua, mas a polícia não respeitou essa trégua; e o cangaceiro, então, começou tudo de novo¹⁸⁰.

Desse modo, as conjecturas históricas sob o olhar cearense são resgatadas na ficção, para mais do que simplesmente mostrar um período político do Brasil, revelar também como o Nordeste se posicionou diante do momento de revoluções sociais. Ao mesmo tempo, as referências históricas indicam a maneira como os discursos da tradição popular e as figuras lendárias daquela região contribuíram com a construção de uma identidade local, revelando o modo de ser e de pensar de um povo.

No âmbito do imaginário feminino, todo o resgate histórico é atrelado às reminiscências da narradora, como recurso que auxiliará na leitura do texto, a fim de entender a maneira como a história nacional fez parte de sua vida (principalmente no que diz respeito aos aspectos culturais), e como influenciou suas condições de existência.

2.3.1 Veleidades sociais no diálogo entre história e ficção

¹⁸⁰ *Idem*, pp. 235-236.

Novamente, em se tratando das relações entre literatura e história, para o crítico Antonio Candido (2004), a interlocução entre a arte e a sociedade proporciona uma nova configuração do ponto de vista do leitor, uma vez que, “[...] ao pôr de manifesto a experiência histórica como um dos elementos que permitem encontrar no referido texto, em sua tessitura e em sua recepção, uma expressão do autor como sujeito histórico e de sua versão sobre o tempo vivido”,¹⁸¹ o escritor nos leva ao encontro de outros aspectos que extrapolam o âmbito narrativo; ele nos permite conhecer seu estilo, os “temas que lhe são caros, seus interlocutores intelectuais, [e] sua peculiar forma de ler o mundo”¹⁸². No compasso do resgate histórico, Virgínia Woolf¹⁸³ completa: “A transação entre um escritor e o espírito de época é de infinita delicadeza, e é da perfeita concordância dos dois que depende a sorte das suas obras”¹⁸⁴

Sob essa ótica, Hayden White (2001) assevera que a diferença entre os fatos históricos e os fatos ficcionais reside na maneira como cada um deles é utilizado e nas funções que cada um adquire no texto. Assim,

Os historiadores ocupam-se de acontecimentos que podem ser localizados num tempo e num espaço específicos, acontecimentos que em princípio são (ou foram) observáveis ou perceptíveis, enquanto que os escritores de ficção – poetas, romancistas, dramaturgos – tanto se ocupam destes dois tipos de acontecimentos como de acontecimentos imaginados, hipotéticos ou inventados. Não está em causa a natureza do tipo de acontecimentos a que se dedicam os historiadores ou os escritores de ficção. O que deveria interessar-nos [...] é saber até que ponto o discurso do historiador e o do escritor de ficção se sobrepõem, se assemelham ou estabelecem correspondências entre si¹⁸⁵.

Tendo em vista a fragilidade e a superficialidade da linha que separa a história da ficção, já que muitas vezes, arte e realidade se confundem, se misturam e se complementam, podemos supor que tal adentramento contribui com a apresentação de uma ‘imagem verbal da realidade’¹⁸⁶. Esse caráter de complemento seria, talvez, o fator que justificasse o fato de alguns livros apresentarem profundas relações com a história, enquanto certos textos históricos também podem atingir um certo patamar artístico, romanceado. Desse modo,

Encarados simplesmente como artefatos verbais, os textos históricos e os romances não se distinguem uns dos outros. [...] A não ser que os abordemos

¹⁸¹ CANDIDO, Antonio *apud* NEVES, 2004, p. 3.

¹⁸² NEVES, Margarida de Souza., 2004, p. 12.

¹⁸³ WOOLF, Virgínia., 2003 *apud* NEVES, 2004.

¹⁸⁴ *Idem Ibidem*, p. 26.

¹⁸⁵ WHITE, Hayden., 2001, p. 43.

¹⁸⁶ *Idem*, p.44.

com preconceitos específicos acerca do tipo de verdade de que supostamente cada um deles deve ocupar-se. [...] A imagem da realidade que o romancista assim constrói pretende corresponder [...] a um determinado domínio da experiência humana que não é menos “real” do que aquele que é referido pelo historiador. Assim, não se trata de um conflito entre dois tipos de verdade [...]¹⁸⁷.

Diante desses critérios, tanto a história quanto a literatura nos servem de mecanismos de representação de mundo; “[...] a história é tanto uma forma de ficção, como o romance é uma forma de representação histórica”¹⁸⁸. No envolvimento desses dois âmbitos do saber, ambos apresentados pela palavra, pela linguagem literária, é que a arte ficcional assume, nas palavras de Marisa Lajolo (1982) ‘seu extremo poder transformador’, porque a representação simbólica da realidade não se dá de maneira espontânea e voluntária; ao contrário, ela nasce das experiências do autor e de seu contato com o mundo, em tempo e espaço definidos. “O universo que autor e leitor compartilham [...], é um universo que corresponde a uma síntese [...] do aqui e agora que se vive”¹⁸⁹.

Isso nos faz crer que o texto literário constrói o mundo da possibilidade, como na afirmação de Marisa Lajolo (1982) - “[...] Enquanto a história narra o que realmente tinha acontecido, o que podia acontecer ficava por conta da literatura”¹⁹⁰ -, recriando e produzindo um efeito de real, baseado nas regras da própria vida. Entretanto, ao contrário da história, a ficção não possui um compromisso com a verdade, com a informação clara e precisa, levando o romancista a aproveitar de uma “[...] liberdade superior à do historiador para se mover em mundos possíveis”¹⁹¹.

Muito embora o romance apresente referências de caráter histórico, e sendo ainda o romance de 30 adepto à verossimilhança¹⁹², conforme analisa José Hildebrando Dacanal (1982), de acordo com Rogério Miguel Puga (2006), as obras ficcionais não podem ser genericamente classificadas como “[...] reconstrução histórica fiel às exigências da historiografia, devendo os críticos que optarem por estas últimas denominações complementá-las com o adjetivo ficcional (izada)”¹⁹³.

Para José Hildebrando Dacanal (1982), uma das principais características do romance de 30 é justamente o caráter verossímil das obras. Para o autor, “[...] o que é narrado

¹⁸⁷ *Idem*, p. 44.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 45.

¹⁸⁹ LAJOLO, Marisa., 1985, p. 65.

¹⁹⁰ *Idem*, p. 45.

¹⁹¹ PUGA, Miguel., 2006, p.17.

¹⁹² Isto é, o romance de 30 é adepto a representações ficcionais muito plausíveis de acontecer, que não contrariam totalmente a realidade.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 18.

é verossímil, é semelhante à verdade. Se não aconteceu, poderia ter acontecido no mundo real, histórico”¹⁹⁴. Contudo, a verossimilhança é ancorada na própria imaginação do autor, na ficcionalização do tempo e do espaço na narrativa, podendo ser representada de maneiras variadas, como por meio de recursos psicológicos e memorialísticos, por exemplo.

Tudo isso nos leva a crer que a função do narrador no romance é a de permitir uma aproximação do leitor com a obra, e um envolvimento maior com o percurso narrativo, de forma a criar uma estreita possibilidade de real. Assim sendo, “a ficção histórica confere ao Autor/narrador liberdade total para se (re) apropriar dos fatos que ficcionaliza ao construir um mundo possível [...]”¹⁹⁵.

O efeito de real se torna ainda mais em evidência quando, através do texto, o leitor consegue recuperar descrições de ruas, lugares, rituais festivos previstos ao longo do ano e pontos turísticos, que de fato existem. Assim como nos lembra a análise de Maria de Lourdes Leite Barbosa (1999), são muitas as referências a elementos espaço-temporais que nos aclaram a leitura de *Dôra, Doralina* sob o efeito de real, como por exemplo: “cinema às quartas-feiras, na sessão colosso do *Majestic*”, o teatro “José de Alencar”, “Praça Coração de Jesus”, o banco “Caixa Econômica”, “Maranhão”, “Belém”, “Ceará”, “Getúlio Vargas”, “Bom Jesus da Lapa”, “Correio”, o “banho de mar em Copacabana”, “[...] os passeios do costume – Pão de Açúcar, Corcovado, volta da Tijuca”, o “Flamengo”, entre tantas outras referências a que a narrativa nos alude.

No compasso de um diálogo com elementos reais, e situada num período considerado como “anos de crise”, por Boris Fausto (1997), a literatura, analisada sob um viés histórico, pode ser considerada como uma espécie de sistema, se pensada como ferramenta para a construção de uma identidade nacional, conforme proposta de Antonio Candido¹⁹⁶, já que, pensando nesse sentido, a ficção, além de incorporar os principais aspectos formais de uma determinada fase literária (como a linguagem e os temas), integra também fatores sociais e psicológicos que, em interação com os aspectos históricos de seu tempo, constituem uma manifestação artística de uma dada civilização, ultrapassando os limites do próprio texto.

Mas se considera a ficção como sistema, também pelo fato de ela ter sido capaz de acompanhar as transformações históricas e sociais que o país vinha sofrendo, e refletir através da palavra, as mudanças que a cultura brasileira experimentava. Ou seja, é como se o projeto literário dos anos 30 entrasse na abertura dos palcos da história, juntamente com a sociedade,

¹⁹⁴ DACANAL, José Hildebrando., 1982, p. 13.

¹⁹⁵ PUGA, Miguel., *op. cit.*, p. 53.

¹⁹⁶ CANDIDO, Antonio, 1981 *apud* BUENO, 2006, p. 15.

como afirma Dacanal (1982); é como se na leitura de autores literários de antes, como Lima Barreto, por exemplo, “[...] tudo aparece meio oculto, subentendido, implícito, [já] no romance de 30 tudo é iluminado violentamente”¹⁹⁷.

Atentar para as conjecturas históricas na obra de Rachel de Queiroz é também uma forma de compreender a função que a paisagem assume na sua narrativa. Assim como nos informa a teoria de Massaud Moisés (1984), os cenários históricos transpostos para a ficção (principalmente nas obras de cunho introspectivo, como é o caso) devem ser examinados visando o reconhecimento de uma “[...] viagem no interior do ‘eu’”¹⁹⁸ do personagem principal. “Daí que a análise deve observar se os dados paisagísticos discrepam ou não, [...] do caráter intimista desse tipo de romance [...]”¹⁹⁹.

O período pós-guerra, as marcas da revolução e os anos de ditadura (1937-1948) promulgam no romance de Rachel de Queiroz a reafirmação do caráter social e ideológico de sua ficção, demonstrando a maturidade alcançada pela literatura brasileira ao expressar um espírito de posicionamento político e, sobretudo, de identificação com os problemas do Brasil, e com a inquietação de um povo diante do porvir dos anos de crise.

Consciente ou não das lutas femininas, ao retratar os problemas de cunho político da década de 30 no país, o romance de Rachel de Queiroz curiosamente se encaixa com o período de lutas e de algumas conquistas sociais das mulheres, ao que a autora Maria Amélia de Almeida Teles (1999) nos faz lembrar:

Em 1937 ocorreu, no Brasil, o golpe de Estado de Getúlio Vargas, tendo em vista sua manutenção no poder como ditador. Nessa situação a luta da mulher fundiu-se praticamente com a de todo o povo, que resistia à ditadura e defendia a democracia²⁰⁰.

Além disso, Maria Amélia Teles (1999) acrescenta ainda que foi a partir da Revolução de 1930 que a mulher adquiriu o direito ao voto e que sua imagem obteve maior visibilidade, tendo em vista suas reivindicações que passaram a ser mais incisivas. Desse modo, tais exemplos reforçam a ideia de que os anos 30 foram um período em que a figura feminina acompanhou as mudanças do cenário, operando modificações no seu modo de vida.

No caso da literatura, ao inventar cenas tomando como ponto de partida acontecimentos da história nacional, a romancista torna sua obra mais real do que a própria

¹⁹⁷ DACANAL, José Hildebrando., *op. cit.* pp. 16-17.

¹⁹⁸ MOISÉS, Massaud., 1984, p. 108.

¹⁹⁹ *Ibidem.*

²⁰⁰ TELES, Maria Amélia de Almeida., 1999, p. 47.

realidade, porque opera traços gerais do meio para articular aos individuais da vida da protagonista, ao que nas palavras de Massaud Moisés (1984) significa que “[...] tal andamento do geral para o particular [...] prepara a curiosidade do leitor para o desenvolvimento da história”²⁰¹. Mais interessante ainda, é notar que a articulação entre história e ficção não se faz linearmente, mas apenas nos momentos em que, valendo-se da memória, a protagonista *Dôra* relata episódios históricos de forma a situar a leitura sobre o que ocorria no país enquanto ela vivia seus dramas; entretanto, a marca mais evidente e profunda de tais relatos reside na própria capacidade da narradora de confrontá-los com suas vivências e com seu ponto de vista, pois é assim como nos assegura Maria de Lourdes Leite Barbosa (1999): “A descrição do ambiente é sempre mediada pela presença das personagens, como se as coisas fossem percebidas através delas [...]”²⁰².

E tomar consciência dos fatos históricos através da perspectiva de *Dôra*, nos faz perceber que na mesma via em que a sociedade se transformava, tanto em aspectos econômicos quanto em culturais, a sua vida também se modificava, acompanhando tais mudanças. Enquanto mulher, situada num determinado tempo e espaço, ela sentiu e viveu algumas aberturas e possibilidades para a sua condição feminina, mas também provou muitas situações de submissão e retrocesso. O Brasil experimentava uma fase de conflitos sociais, de descontrole, de reivindicações, de crises políticas, e *Dôra*, por sua vez, vivenciava conflitos pessoais e psicológicos.

Talvez, como na teoria de Massaud Moisés (1984), a história de Rachel de Queiroz pudesse se passar em qualquer outro ambiente, em qualquer outra década, mas o fato de *Dôra*, *Doralina* estar situado durante a Revolução de 30 e de proximidades do desenvolvimento da Segunda Grande Guerra, faz-nos pensar na imensidão de valores e aspectos que envolvem a condição feminina nesse contexto social, bem como na quantidade de elementos existentes no ambiente retratado, que exercem influência na constituição feminina da protagonista em questão. Ou dito de outra forma, se pensarmos que a história de *Dôra* reportasse outros cenários históricos, talvez não houvesse perda nem danos para o acompanhamento de sua saga; mas ao transpor para o texto um período de efervescências, tanto na política brasileira, quanto na economia internacional, num diálogo estreito com o âmbito intimista da narradora, a ficção de Rachel de Queiroz opera uma articulação entre o meio e o sujeito, como que para nos dizer que o contexto revela um certo estado de espírito da

²⁰¹ MOISÉS, Massaud., *op cit.*, p. 125.

²⁰² BARBOSA, Maria de Lourdes Leite., 1999, p. 67.

personagem. O país se transforma, a jovem *Doralina* também; mas nem todas as mudanças nacionais são vantajosas, assim como nem tudo o que acontece em sua vida também o é.

Essa foi a postura adotada por muitos escritores de 1930 e no caso de Rachel de Queiroz, o argumento do artigo de Mário de Andrade vem nos respaldar, ainda que se trate de um comentário sobre outra obra racheliana (*As Três Marias*), mas se adequando perfeitamente à nossa leitura de *Dôra, Doralina*: “[...] A gente sai do livro certo que a vida é maior que as verdades do momento, piedoso, com vontade de agir, de modificar, de surpreender as realidades que estão acima das contingências da hora”²⁰³.

2.4 Nuances memorialistas na construção do sujeito

De acordo com Massaud Moisés (1984), qualquer análise que se pretenda fazer a respeito de uma obra literária, deve levar em consideração o ponto de vista narrativo, para que dele se possa apreender uma série de questões a respeito do romance como um todo, e da própria perspectiva individual do protagonista, diante dos quadros e cenas que ela apresenta ao leitor. Para tanto, a análise do foco narrativo nos convida “[...] a refletir acerca do relativismo das perspectivas individuais, localiza-nos no âmago da obra de ficção, e descortina-nos a oportunidade para conhecer-lhe a estrutura, micro e macroscopicamente considerada”²⁰⁴.

Assim sendo, analisar o discurso literário de *Dôra, Doralina* nos parece um convite feito pela autora, para viajar no tempo juntamente com a protagonista, a fim de entender a construção de sua identidade e ainda, compreender a amplitude de seu drama na composição da obra.

À luz dessas considerações, Rachel de Queiroz trouxe para *Dôra, Doralina* o recurso discursivo do relato em primeira pessoa, em que a narradora nos conta sua história utilizando a memória como meio de resgate de seu passado de vida. Nesse sentido, as experiências relatadas por *Dôra* não somente são apresentadas ao leitor para situá-lo diante de sua vida, mas ainda são capazes de integrá-lo junto a sua trajetória, num processo em que acaba sendo convidado a reviver o sofrimento da personagem; “[...] o leitor sente-se seguro e, ao mesmo tempo, participando de uma aventura”²⁰⁵.

²⁰³ Mário de Andrade, *O Empalhador de Passarinho*, s/d. Texto originalmente publicado em 17 set. 1939.

²⁰⁴ MOISÉS, Massaud., 1984, p. 114.

²⁰⁵ CHIARA, Ana Cristina de Resende., 1993, p. 74.

Muito embora a memória na narrativa tenha sido usada em outras obras (e mesmo em outros romances de Rachel de Queiroz), em *Dôra, Doralina* o relato memorialístico tem o efeito de uma narrativa mais intimista, de maior proximidade entre aquele que narra e aquele que ouve a história, fazendo com que a própria narradora construa sobre si mesma a ideia mais profunda e mais íntima de seu ser e sobre a formação de sua consciência diante do mundo. Entretanto, a própria romancista chama atenção para o cuidado que se deve ter no olhar sobre o relato memorialístico; para ela, a seleção de recordações vividas revela que certas coisas, acabam sendo omitidas, “[...] até porque tem que falar também dos outros que participaram dessas coisas vividas, junto com você. E como dá para ser imparcial num relato de memórias? É difícil”²⁰⁶. Tudo isso porque, para a romancista, falar sobre si mesmo, sobre seus próprios dramas, de algum modo, poderia demonstrar uma atitude de auto-justificativa, em que o narrador, por meio de sua memória, estaria tentando legitimar suas atitudes no passado, ‘maquiando’ o que de fato aconteceu. “Mesmo quando seu senso crítico é apurado, você acaba se traindo, principalmente quando a vaidade domina o tom de seus apontamentos”²⁰⁷.

Mesmo em face das considerações da autora, o que se percebe é que como o relato da protagonista de *Dôra, Doralina* é memorialístico, a primeira percepção que se impõe na análise da obra, é justamente a da parcialidade da visão dos fatos. Sendo a própria protagonista a narradora da história, todo o relato será apresentado conforme suas impressões seja de acontecimentos repercutidos no cenário nacional, ou os de sua vida pessoal, sendo reconhecido, portanto, a parcialidade de sua memória.

Além disso, o trabalho de Maria de Lourdes Leite Barbosa (1999) acrescenta que a memória em Rachel de Queiroz também assegura para sua criação artística uma ponte com o mundo real, já que a autora se apoia em ambientes que de fato existem, para compor a atmosfera de vida de suas histórias.

Talvez se possa afirmar que a memória desempenha importante papel na criação de Rachel de Queiroz, que, a partir da expressividade da linguagem, transfigura espaços geo-históricos, dando-lhes novos significados. Exemplo disso é a fixação, no contexto fictício, de lugares realmente existentes, com o intuito de dar aparência real à situação imaginária²⁰⁸.

²⁰⁶ QUEIROZ, Rachel de., 2002, p. 32, “Presença de Rachel”. Entrevista concedida a Hermes Rodrigues Nery.

²⁰⁷ *Idem*, p. 31.

²⁰⁸ BARBOSA, Maria de Lourdes Leite., 1999, pp.69-70.

Nessa perspectiva, para Joel Candau (2008) a concepção da memória atrelada à identidade, se alicerça na vida do sujeito amparada a partir de três fatores: “[...] a natureza do acontecimento recordado, o contexto sincrônico do acontecimento e o contexto sincrônico da rememoração”²⁰⁹. Desse modo, a análise dessas referências nos mostra que na própria narração da protagonista é possível perceber uma certa mudança de perspectiva diante dos fatos narrados, seja porque o relato é feito no presente, em que a personagem se encontra em outra situação de vida diferente da que narra, seja porque a partir de uma série de experiências que a jovem vivencia, sua forma de ver os fatos também sofre alterações, pois já não será mais a menina ingênua e imatura que vê o mundo, mas sim a mulher que se constituiu após uma série de transformações e rupturas com o seu passado pessoal.

Tal configuração da memória realça ainda mais sua importância para o entendimento do sujeito, uma vez que, como afirma Joel Candau (2008),

[...] não pode haver identidade sem memória [...]. Por outro lado, não pode haver memória sem identidade, pois o estabelecimento de relações entre estados sucessivos do sujeito é impossível se este não tem *a priori* um conhecimento de que esta cadeia de sequências temporais pode ter significado para ele²¹⁰.

Assim, a compreensão da relação entre memória e identidade é importante porque ajuda a entender a dimensão de uma série de questões, não somente inerentes a vida do sujeito que é representada, mas ainda o impacto de temas sociais e culturais que, de certa forma, acabam exercendo influência na existência do indivíduo.

Exemplo disso, são alguns dos retratos referentes à cultura social do país reportados pelo romance, sob o viés memorialístico, em que representam mulheres em situações de falta de liberdade para se decidirem sobre seus próprios destinos. Sob esse aspecto, a narrativa de *Dôra*, *Doralina* testemunha tal cerceamento ao recriar cenas (inseridas nas lembranças dos tempos de juventude da narradora) em que as figuras femininas se veem impedidas de concluir seus estudos no colégio, porque sendo vistas como sujeitos destinados ao matrimônio, o conhecimento a que a escola fornece, não é indispensável. Por aí se vê que a memória ajuda a compreender a maneira como um discurso cultural se manifesta na vida da personagem, pois tal passagem ocorrida nos tempos de estudos, poderia ter passado despercebida, ou ainda, ter caído no esquecimento; mas o que ocorre é que o relato de *Dôra* faz menção a esse episódio, fazendo-nos pensar que tal referência não é sem propósito, ou

²⁰⁹ CANDAU, Joel., 2008 *apud* SILVA, 2010, p. 444.

²¹⁰ *Idem*, p. 442, grifo do autor.

seja, ao se referir ao evento do qual vivenciou, a narradora situa a leitura, revelando certos comportamentos e o perfil social da época.

No primeiro ano saiu uma para se casar com um viúvo; e no último ano, que era o quarto, deu aquela epidemia de casamento, três alunas deixaram o colégio antes de receberem o diploma – os noivos achavam que elas já estavam sabidas o bastante e, mesmo, para criar menino não se exige anel de grau²¹¹.

Por vias da lembrança, também é possível perceber que através dos acontecimentos pessoais reconstituídos por *Dôra*, é que se pode ter uma imagem de como a memória opera numa mudança de perspectiva, ou seja, os fatos continuam os mesmos, não há como negar-lhes a existência, ou modificá-los de alguma maneira; mas a forma como eles são apresentados no relato da narradora, demonstra a mudança de perspectiva que ela passa a ter sobre eles, como no trecho em que *Dôra* volta ao passado para reconstruir a imagem do primeiro marido e descobre que, na verdade, talvez ele nem fosse aquilo que ela, naquele momento dos seus vinte e dois anos de idade, acreditou que fosse. “Hoje, tantos anos passados, me pergunto se Laurindo tinha mesmo aquela boniteza que me pareceu; não, não tinha”²¹². Ou ainda, no trecho: “Só muito tempo depois, quando já nem existia mais sinal da rosa, foi que pensei e reparei: ele tinha tirado o botão do *meu* jardim e, assim, o primeiro presente que Laurindo me deu foi de uma coisa que já era minha!”²¹³.

Nesses exemplos, a recordação dessas duas passagens nos leva a crer que ao voltar a tais cenas ocorridas no passado, estando *Dôra* na situação em que se encontra no presente, demonstra uma espécie de novo olhar (mais maduro, mais consciente) sobre os acontecimentos, num movimento em que ao mesmo tempo em que reconstitui sua história, justifica, de certo modo, sua maneira de pensar e de conceber os fatos, porque se hoje ela não mais vê *Laurindo* com os mesmos olhos de outrora, talvez seja porque atualmente *Dôra* percebe que seu relacionamento com o primeiro marido não se realizou de forma significativa em sua vida, e que, portanto, somente com os olhos da atualidade é que ela poderia retornar ao passado e chegar a essa conclusão.

Jacques Le Goff (2003) afirma que: “O tempo da narração constitui um local de observação particularmente interessante”²¹⁴, e neste caso, assim o é porque permite conhecer

²¹¹ QUEIROZ, Rachel de., 1975, p. 32.

²¹² *Idem*, p. 26.

²¹³ *Ibidem*, p. 28.

²¹⁴ LE GOFF, Jacques., 2003, p. 212.

outras nuances do narrador, como a razão de seu modo de pensar e de nos apresentar determinados fatos, por exemplo.

E Laurindo. Já então eu pouco falava nele e pouco nele pensava. [...] Eu detestava que alguém me perguntasse por ele [...]. Me veio logo à boca uma resposta petulante: - Quem? O finado Laurindo? – Ou: - Quem, Laurindo, meu marido? – Ou: - Quem, meu primo Laurindo? Tudo isso ele era, finado, marido e primo. Tudo ele merecia, o esquecimento e a petulância. [...] E então eu engoli aquele gosto meio amargo de bofe e sangue que o nome de Laurindo ainda me fazia subir da garganta para a boca. [...] – Laurindo? Laurindo hoje me parece um nome de uma história contada por outra pessoa. Parecia agora, mas nem sempre²¹⁵.

O sociólogo Maurice Halbwachs (2006) nos chama a atenção para o fato de que, envolto nos fundamentos que regem o processo memorialístico, o ato de esquecer revelaria um processo de desagregação que o sujeito teria com o fato passado, isto é, revelaria uma necessidade que a personagem tem de se desligar, de romper com o período em que foi casada com *Laurindo*, justamente porque o seu presente modificou sua forma de conceber a vida, determinando a ruptura com cenas pretéritas, as quais lhe causavam desconforto e tristeza. Assim sendo, Halbwachs completa: “se o que vemos hoje toma lugar no quadro de referências de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptam ao conjunto de nossas percepções do presente”²¹⁶.

Além disso, ao se apoiar em cenários e fatos sociais, em pessoas com quem conviveu, em comportamentos e traços culturais, em estilos de vida e em tantos outros elementos, a memória de *Dôra* exemplifica a ideia de Halbwachs quando o autor considera que a memória individual

[...] não está inteiramente isolada e fechada. Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa [...] se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade. Mais do que isso, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as idéias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente²¹⁷.

Em linhas gerais, a análise de Maurice Halbwachs (2006) sobre a memória alarga nossos estudos sobre a utilização desse elemento na narrativa, porque nos auxilia na compreensão de nuances de cunho social a que a lembrança está imbricada. Ou seja, para o

²¹⁵ QUEIROZ, Rachel de., *op. cit.*, pp. 11-12.

²¹⁶ HALBWACHS, Maurice., 2006, p. 29.

²¹⁷ *Idem*, p. 72.

filósofo, o sujeito carrega consigo recordações de fatos passados, ao mesmo tempo em que exerce ações mútuas com a sociedade, com seu grupo social, pois a memória individual estaria imbricada também na própria relação do indivíduo com os grupos com os quais interage (a família, a escola, a igreja, o trabalho, a casa, etc).

O texto racheliano edifica uma grande relação entre a memória coletiva e a memória individual, porque para compor sua gama de informações a respeito do Brasil e do contexto internacional no século XX, a autora se vale ainda de assuntos do cotidiano nordestino, do envolvimento desses temas tanto com questões políticas do país, como com questões sociais da própria região. Por esse viés é que se supõe a leitura dos escritos de Rachel de Queiroz como um resgate histórico da nação. Por outro lado, o ato composicional de sua ficção, também considera a memória individual, uma vez que a romancista, ao longo de suas obras, coloca na voz de mulheres protagonistas a missão de narrar suas histórias. Nesse sentido, a trajetória da escrita literária funcionaria como um artifício de recordação - escrever é também recordar -, reflexão que a própria Rachel de Queiroz nos sugere, ao comentar em sua crônica “Memórias²¹⁸” que, talvez, o que se considera como talento do escritor, seja na realidade, o próprio ato de recordar.

A gente fica pensando se o talento não será memória mesmo, ou pelo menos fica a calcular quanto a memória não ajuda a empurrar o carro do talento. Explico-me: no complexo de elementos que constituem o talento literário, quanto haverá de simples recordação, e como é pequena ou nenhuma a contribuição da inventiva²¹⁹.

Através da memória, a escritora nos fornece testemunhos de seu tempo e de seu povo, deixando que o leitor desenvolva suas próprias conclusões; as tradições cearenses, os discursos míticos, a imagem do restante do país, o modo de vida dos nordestinos e as tendências culturais da época, são alguns exemplos da função da memória em seu texto. Tanta importância é dada à função das reminiscências na narrativa, que a romancista nos aclara a visão constatando que “[...] creio realmente ser uma boa memória a qualidade básica do romancista. Memória para fatos, memória para a vida, principalmente memória de si mesmo. Ir enrolando a meada enquanto vive, para a desenrolar enquanto escreve”²²⁰.

Nesse sentido, ao lembrar acontecimentos que ocorreram consigo mesma, poderíamos supor que a personagem *Dôra* estaria também acessando fatos culturais, certos

²¹⁸ QUEIROZ, Rachel de., 1989, pp. 128-131.

²¹⁹ *Idem*, pp. 128-131.

²²⁰ *Idem*.

relacionamentos e vínculos que estabeleceu com determinados conjuntos de pessoas, articulando-os conforme sua posição e participação no meio deles.

Outro aspecto importante, também elucidado pelo estudo de Halbwachs (2006), é que a memória individual se apoia profundamente nos lugares, ambientes e cenários onde o sujeito habitou, bem como nas relações que desenvolveu nesses espaços, para construir suas referências. Desse modo, a vida no campo, o convívio com os moradores da fazenda, a relação com sua mãe, o contato com outras cidades brasileiras, a vida itinerante com a companhia de teatro, a casa no Rio de Janeiro e a união com o *Comandante*, tornam-se elementos que influenciam, profundamente, na constituição memorialista de *Dôra* e na sua perspectiva de ver o passado, de onde se pode perceber ainda, que a mudança de espaço, de contexto e de convivência empreende uma mudança na própria vida da protagonista e, conseqüentemente, na sua memória individual.

Por esse viés, Ecléa Bosi (1994) também nos auxilia na análise memorialística do relato da obra de Rachel de Queiroz, quando considera que ao relembrar fatos passados, o sujeito estaria operando um repensar sobre o que aconteceu, tornando-o mais consciente de sua condição social e constituindo, de alguma forma, sua identidade, uma vez que sua maneira de pensar constitui sua própria imagem e o que representa socialmente. Desse modo, assim diz Bosi:

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. [...] A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos mais os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas idéias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, [...] propõe a sua diferença em termos de ponto de vista²²¹.

Diante dessas considerações, articulando a noção de memória a constituição da identidade do sujeito, percebemos que o historiador Jacques Le Goff (2003) nos aclara essa visão, quando considera que “a memória [...] remete-nos [...] a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”²²².

²²¹ BOSI, Alfredo., 1994, p. 55. Grifo nosso.

²²² LE GOFF, Jacques., *op. cit.*, p. 419.

Concernente a essa ideia, a memória de *Dôra* não somente atualiza suas impressões de experiências passadas (a maioria dolorosas, como a difícil relação com a mãe, a vida regrada na fazenda, a frustração no primeiro casamento, entre outras) como delinea as vertentes de dor na sua vida, porque de todas as experiências vividas na fazenda *Soledade* ou na primeira parte do romance, por exemplo, os principais registros que chegam para o leitor são os de momentos dramáticos e dolorosos, ou seja, entre todas as experiências de vida, *Dôra* opta por narrar as situações conflituosas, problemáticas e suas desilusões, construindo sobre si mesma a imagem de *Maria das Dores*, com desejos de liberdade, mas inserida num ambiente incompatível com seus anseios, pois foi na fazenda em que a narradora passou sua infância e adolescência, vivenciou fatos que marcaram sua vida, tornando-se portanto, um referencial em sua memória.

Caminhando sobre o terreno memorialístico, Ana Christina de Rezende Chiara (1993) nos fornece algumas considerações importantes sobre o papel da memória na construção do sujeito, propondo-nos uma profunda reflexão sobre a figura do narrador. Para a autora, “[...] É a memória [...] aquilo que nos confere uma identidade assim como possibilita que, através da percepção que se torna lembrança, tomemos consciência do real”²²³. Assim, a digressão memorialística permite ao sujeito explorar um percurso que o conduza ao conhecimento que ele tem sobre o mundo e sobre si mesmo; daí a importância da memória como mecanismo de autoconhecimento.

Querendo saber de si mesmo, é na memória que poderá encontrar suas respostas. [...] A memória nos promove esse encontro. Ao longo de nossas vidas vamos sedimentando na memória as diversas imagens de nós mesmos que nos vão sendo dadas pela própria vivência [...]. Se, portanto, a memória é um fator constituidor de nosso ser no mundo, devemos pensá-la também na sua função social. Não só dependemos da faculdade da memória para nos conhecer e construir como indivíduos, mas como seres sociais, mergulhados numa rede de contatos humanos e contratos sociais. Construir a nossa história para o futuro dependerá da capacidade de reconstruir nossa história no passado²²⁴.

Envolto nesses fundamentos, percebemos que através da análise de ações ocorridas no passado, é que se pode empreender uma tentativa de alguma mudança para o futuro, já que o passado tem o poder de estabelecer, em certa medida, algum tipo de aprendizado.

²²³ *Ibidem*, p. 68.

²²⁴ CHIARA, Ana Cristina de Resende., 1993, p. 70.

Nesse sentido, Chiara (1993) considera que a memória e a leitura do romance se aproximam, porque por meio do livro, o sujeito se coloca em contato com o-mundo, num ato de profunda intimidade, e se torna consciente de sua realidade através de um relato ficcional. Por esse aspecto, tanto a memória – seja ela histórica, social, cultural ou mesmo pessoal do narrador - quanto a literatura permitem ao leitor um entendimento de uma outra realidade, ou de sua própria circunstância de vida, haja vista que a narrativa literária possibilita torná-lo consciente das situações em que narra, fazendo-o concordar com as imagens e pensamentos descritos, ou mesmo discordar totalmente do que lhe é exposto. Tal aspecto literário justifica, por exemplo, o fato de que, algumas vezes, nossas próprias histórias de vida se misturam com as obras que lemos e assim, sentimos uma profunda identificação com elas, pois ao ler sobre a história de uma personagem, temos a impressão de estarmos lendo sobre nós mesmos.

Pode-se dizer, conforme admite Chiara (1993), que o papel da memória na narrativa está tão imbricado com o processo da leitura, que acaba se tornando “[...] uma das forças de coesão social, um dos elementos necessários à formação da identidade pessoal e social”²²⁵.

E em se tratando de identidade pessoal, no que diz respeito à figura da personagem *Dôra*, o recurso memorialístico utilizado pela narradora não reporta apenas aos fatos e acontecimentos pessoais, imbricados nos anos de convívio com sua família na fazenda, ou nos momentos em que viaja pelo Brasil, iniciando uma nova fase de sua vida. A memória da protagonista recorre ainda, aos acontecimentos de cunho social, naquilo que Peter Burke (2000) chama de identificação dos indivíduos à “[...] acontecimentos públicos de importância para seu grupo”²²⁶, isto é, para o grupo em que *Dôra* pertencia, os acontecimentos que sua narrativa nos revela, colocam em evidência a tomada de consciência que sua classe adquiriu em vista do panorama social.

Nesse sentido, o passado pessoal da personagem se relaciona com o passado da história política do Brasil, numa alusão à proposta de Burke (2000), da ‘história como memória social’. Por esse viés, pode-se supor que a narrativa literária permite que os indivíduos possam organizar suas percepções diante do mundo e de seu próprio contexto. No entanto, a visão do passado representada pelo texto não deve (ou pelo menos não deveria) ser analisada literalmente, mas como um recurso no auxílio da memória histórica e social do país, já que o que se deve ter em mente é que os eventos que marcaram a sociedade brasileira dos anos de 1930, resgatados por *Dôra*, são relatados conforme a sua memória e as suas

²²⁵ *Idem*, p. 75.

²²⁶ BURKE, Peter., 2000, p. 70.

perspectivas do contexto. Não se pode afirmar, portanto, que a repercussão da Primeira Guerra Mundial, por exemplo, desenvolveu-se exatamente como no depoimento da protagonista, mas sim que um dos aspectos da guerra no cenário brasileiro manifestou-se de acordo com o relato da personagem, haja vista que sua narração é uma das muitas versões que se pode obter a respeito do mesmo fato, uma vez que ela o conta conforme o seu envolvimento, a sua própria perspectiva.

Ou dito de outra forma, é por meio do relato de *Dôra* que o leitor poderá retirar uma imagem, de muitas que se pode ter, da maneira como o evento de uma guerra internacional atingiu a vida e o cenário social dos brasileiros.

Para mostrar a construção de sua representação e para que o leitor possa identificá-la como sujeito, a narradora de *Dôra*, *Doralina* se apoia em dois tipos de memórias a que Maurice Halbwachs (2006) chama de “memória individual” e “memória coletiva”. É por essa razão que podemos dizer que a leitura de certas obras ficcionais nos faz conhecer a história do Brasil, como no caso do romance em questão. Ao se deparar com as lembranças narradas por *Dôra*, o leitor não somente encontrará os aspectos que a caracterizam socialmente, mas também algumas nuances sociais que marcaram o contexto brasileiro, não necessariamente como ocorreram, mas sob o ponto de vista da narradora.

Admitamos [...] que as lembranças pudessem se organizar de duas maneiras: tanto se agrupando em torno de uma determinada pessoa, que as vê de seu ponto de vista, como se distribuindo dentro de uma sociedade [...] da qual são imagens parciais. Portanto, existiriam memórias individuais e, por assim dizer, memórias coletivas. [...] O indivíduo participa de dois tipos de memórias. [...] Conforme participa de uma ou de outra, ele adotaria duas atitudes muito diferentes e até opostas. Por um lado, suas lembranças teriam lugar no contexto de sua personalidade ou de sua vida pessoal [...]. Por outro lado, [...] ele seria capaz de se comportar simplesmente como membro de um grupo que contribui para evocar e manter lembranças impessoais [...]²²⁷.

Tendo em vista as duas memórias utilizadas, a narrativa se estabelece numa mistura de passado da infância, passado da história nacional, passado de aventuras fora da fazenda e passado amoroso. O relato da protagonista, segundo Maurice Halbwachs (2006) nos mostra que,

À medida que recua no passado, ela muda, porque certos traços se apagam e outros se destacam, conforme o ponto da perspectiva de onde a examinamos,

²²⁷ HALBWACHS, Maurice., 2006, p. 71.

ou seja, segundo as novas condições em que nos encontramos quando nos voltamos para ela²²⁸.

Assim sendo, os trechos em que a narradora nos informa sobre certos fragmentos históricos, por exemplo, demonstram que tudo o que ela já sabia sobre os acontecimentos políticos do Brasil, dos quais vivenciou e fez parte, acabam adquirindo outras dimensões, uma vez que *Dôra* passa a acrescentar neles, suas impressões pessoais àquela memória de um passado coletivo.

[...] Só se falava na base aérea dos americanos, dinheiro americano corria a rodo, até engraxate na Praça do Ferreira cobrava em dólar! E havia uns pequenos dirigíveis estacionados nos arredores da cidade por cima dos campos de pouso, e o povo tinha o maior orgulho neles que na verdade eram lindos²²⁹.

Justamente por seguir seu pensamento, o resgate das lembranças da protagonista não seguem uma linearidade cronológica; ele conduz o leitor ao universo de sua vida no meio rural, de sua relação com a mãe e com os moradores da fazenda, numa narração entrecortada, constantemente, por cenas do momento presente do relato, como se o romance de Rachel de Queiroz nos fosse apresentado em forma de conversa, em que ao mesmo tempo em que os acontecimentos são revelados, outros vão surgindo endossando ainda mais a história.

Nesse caso, o resgate memorialístico feito por *Dôra* apresenta nuances de aquisição de consciência, diferenciando-se do relato no início da obra. À medida que a personagem nos conta sobre sua vida, há a percepção de que ela, enquanto sujeito, modificou-se, isto é, a narradora do início do livro não é mais a mesma no final da história. As mudanças em sua identidade vão se desenvolvendo e se revelando, conforme o relato vai se condensando entre momentos pretéritos e presentes. “Felizmente já faz tempo. Pensei que ia contar com raiva no reviver das coisas, mas errei. Dor se gasta. E raiva também, e até ódio. Aliás também se gasta a alegria, eu já não disse?”²³⁰.

A impressão que se tem é de que a necessidade *Dôra* contar a história de sua vida é tamanha, que se torna uma forma de ela prestar contas ao seu passado, de retornar ao seu espaço de origem (e em todos os outros em que, de algum modo, houve resquílios de tristeza) e à imagem de certas pessoas, numa tentativa de entender o que de fato aconteceu, como nos mostra alguns trechos da narrativa:

²²⁸ *Idem*, p. 94.

²²⁹ QUEIROZ, Rachel de., 1975, p. 248.

²³⁰ *Idem*, p. 9.

Senhora. Passo às vezes um mês, mês e meio – e sem ninguém falar nela passo muitos meses, ah, passaria até anos sem me lembrar de Senhora. Mas teve um tempo em que ela me doía e me feria e ardia como uma canivetada aberta. [...] As mágoas que me restassem ou talvez algum remorso, pronto, estava tudo enterrado. Houve um tempo em que eu pensei que, morrendo ela, era como se me tirassem de cima uma pedra de cem quilos [...]”²³¹.

Mesmo quando a narrativa de Rachel de Queiroz se reporta a aspectos sócio-históricos do Brasil, e recria cenários sociais, políticos e culturais, baseando-se na perspectiva da protagonista, as referências não parecem ser providas de alguma intencionalidade no que diz respeito ao resgate de uma memória coletiva. À menção aos aspectos sociais seria, pois, uma característica da memória individual da narradora, que se apresenta como indissociável da memória coletiva.

Muito embora a leitura do romance nos forneça uma ideia do que aconteceu num dos períodos de conturbação política do país, a narração não se atém a esses recortes; eles servem apenas como suporte para a história de *Dôra* e que, de certo modo, contribuem com o realce da identidade da personagem, pois à medida que a sociedade se transforma, a vida da narradora também se modifica, como fica claro na passagem em que ela relata sobre a mobília de sua cozinha da casa no Rio de Janeiro, o piso do chão, as panelas e outros adereços domésticos, entrelaçando a descrição com o resgate de informações sobre o cenário da sociedade brasileira, em meio a industrialização. Ou seja, sua vida se modificava ao mesmo tempo em que o contexto social também se transformava.

Outro importante exemplo é a passagem em que a narradora nos dá indícios de principiar um comportamento diferente, subversivo e mais ‘moderno’, tanto para o contexto quanto para os hábitos das moças da época. “[...] Mas passada a semana, [...] o Comandante foi me levar no trem; me agarrei no pescoço dele [...] e ele me beijou na vista dos passageiros, o que causou admiração porque ali ainda não se usava disso [...]”²³².

E não somente os trechos mencionados anteriormente nos exemplificam tal comparação. Durante a narrativa, a personagem nos fornece muitas outras oportunidades de equiparar o desenvolvimento de sua vida ao cenário social.

Ainda restava a dificuldade das passagens, prioridade de vôo que era preciso obter, porque não se estava viajando de modo nenhum por terra ou mar – só de avião. (E eu nem queria pensar em viagem por terra, mesmo sendo possível, [...] não iria deixar que ele se arriscasse por minha causa [...]”²³³.

²³¹ *Idem*, pp. 10-11.

²³² QUEIROZ, Rachel de., 1975, p. 248.

²³³ *Idem*, p. 246.

No entanto, talvez, a mais importante delas seja a de subversão de valores morais a que *Dôra* se submete, numa espécie de demonstração da pequena (mais significativa) abertura para a vida das mulheres, que estaria porvir, evidenciando que o apoio aos retratos sociais, reconstituídos pela narradora, ainda que permeados pelo vaivém de suas lembranças, sempre aludem à sua memória individual e à constituição de sua identidade, portanto.

Por esse aspecto, em Rachel de Queiroz será a memória individual que reconstruirá a memória coletiva de um grupo social, consolidando no presente, o que o passado significou na vida da personagem, ou seja, a memória no romance racheliano é um elemento de extrema importância para se entender a identidade da figura feminina da protagonista, pois conforme Ecléa Bosi (2003), “a memória seria o ‘lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas’”²³⁴.

2.5 A obra e o público: a função da literatura e seu papel social

A partir do pensamento de Nelly Novaes Coelho (1993), em que diz: “Ninguém duvida que a literatura ou a arte em geral nada mais são que formas especiais de relações que se estabelecem entre os homens e suas circunstâncias de vida [...]”²³⁵, e levando em consideração a ficção como um reflexo de mentalidades, tempo e espaço, percebemos o quanto uma obra literária está imbricada de valores e sentimentos do autor com relação ao mundo e a realidade a sua volta.

Sob esse enfoque, Machado de Assis (1994), em seu *Instinto de Nacionalidade*, destacava um elemento que era recorrente em todas as formas de expressão artística, inseridas no âmbito literário; dentre todos os gêneros ficcionais, a representação de características e aspectos nacionais, eram mencionados (em algumas obras mais, em outras menos), pois, na literatura, “[...] Todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país, e não há negar que semelhante preocupação é sintoma de vitalidade [...]”²³⁶. Associado às referências ao Brasil, Nelly Novaes Coelho (1993) acrescenta que os aspectos inerentes à natureza artística também consideram (e devem fazê-lo) os acontecimentos históricos e culturais do período em que o próprio artista está envolvido.

Nesse sentido, os romances produzidos dentro do projeto Modernista, além de evidenciarem a “cor local” de que falava Machado de Assis, visavam produzir uma literatura

²³⁴ BOSI, Alfredo., 2003, p. 37.

²³⁵ COELHO, Nelly Novaes., 1993, p. 15.

²³⁶ ASSIS, Machado de., 1994, p. 801.

mais autônoma, mais independente dos moldes europeus, como a que até então havia sido produzida, pois agora, os escritores se mostravam mais preocupados com o contexto brasileiro, e faziam de seu próprio espaço um meio de partida para compor suas obras, constituindo uma identidade literária para o país. E foi nesse eixo temático que o projeto dos anos de 1920 se alicerçou, isto é, na noção da necessidade de uma identidade brasileira, manifestando-se através de nossas letras.

Por outro lado, Machado de Assis (1994) também destaca a equivocada concepção de que para que o fazer literário possa assumir, de fato, os moldes nacionais, seja preciso representar apenas aquilo que diz respeito à região local do romancista. Na verdade, se assim o fosse, a literatura estaria fadada à simplicidade, à estagnação, e a meros discursos fragmentados, que só dialogariam com aqueles conterrâneos do autor. No entanto, o que ressaltamos é que a obra literária é muito mais do que isso.

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço²³⁷.

Embora haja uma evidente aproximação com o espaço de origem do autor, muitas obras se consolidam significativamente, justamente por extrapolar a ótica regional e temporal, referentes ao seu período de criação. É esse o fator que, talvez, justifique a leitura contínua e nunca acabada de determinadas obras, e faça com que elas sejam revisitadas e relidas por tantas gerações, afinal, o grande escritor não é aquele que dialoga apenas com o seu tempo e com a sua região, mas que fornece propostas que possam abranger diferentes públicos e atingir a todos de alguma maneira, ou seja, o grande escritor é aquele que, demonstrando um sentimento às suas origens, ao seu país, não permanece preso a esses elementos, mas eleva sua obra no tempo e no espaço, para que possa ser lida em outros contextos diferentes do seu, tornando-o “[...] homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”²³⁸.

Ao refletir sobre as considerações críticas de Machado de Assis (1994), em que o escritor admitia que o romance brasileiro trazia, em sua composição, os mais diferentes elementos para representar a vida social no Brasil, em suas mais diversas situações e

²³⁷ ASSIS, Machado de., 1994, p. 804.

²³⁸ *Idem.*

contextos sociais, vemos que na obra *Dôra Doralina*, assim como em toda a produção literária de Rachel de Queiroz, há indícios evidentes de ligação entre seus personagens e o ambiente, com suas características verdadeiramente locais (o sertão agreste, ‘as folhas das plantas, os passarinhos, os peixes, as moscas’)²³⁹, mais como uma forma de testemunho e articulação entre seu ambiente natural e a vida de seus personagens, do que uma mera descrição, como afirma Haroldo Bruno.

(...) produtos duma literatura de ligamentos mais fundos com a paisagem local, não só do Nordeste como de outras regiões, num movimento de descoberta das suas fontes tradicionais; da incorporação do ambiente físico; do cenário nativo como um dos fatores condicionantes, não simples componente descritivo (...)²⁴⁰.

Nesta medida, o realce da realidade na obra também se deixa influenciar pela própria perspectiva de mundo retratada pela romancista, sob um viés da região nordestina, já que, conforme nos sugere o poeta Manoel de Barros (2003),

A gente descobre que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas. Há de ser como acontece com o amor. Assim, as pedrinhas do nosso quintal são sempre maiores do que as outras pedras do mundo. Justo pelo motivo da intimidade²⁴¹.

E sendo íntima da região Nordeste do Brasil, a arte de Rachel de Queiroz oferece ao seu leitor as nuances daquilo que lhe é de origem, daquilo que lhe permeia enquanto sujeito, não somente com relação ao ambiente físico, mas ainda, no que diz respeito à cultura, à tradição, sendo elementos recorrentes em toda a sua produção ficcional.

Mas ao refletir a “cor local” em sua obra, Rachel de Queiroz o faz à maneira como Roger Chartier (1996) considerava a obra literária: a representação da realidade feita pelo livro é feita de tal modo, que renova as impressões do leitor diante do mundo (evidenciando a argumentação de Haroldo Bruno, em que considera os recortes paisagísticos do Nordeste em Rachel de Queiroz, muito mais do que simples descrição, porque atrelado a outros elementos, sua obra acaba renovando as impressões sobre a vida naquela região, tornando o leitor consciente de uma série de questões). Afinal, segundo Chartier (1996), “[...] por meio de um

²³⁹ QUEIROZ, Rachel de., 1975, p. 10.

²⁴⁰ BRUNO, Haroldo., 1977, p. 21.

²⁴¹ BARROS, Manuel de., 2003, p. 14.

livro pode-se transformar a visão do mundo social e, através da visão de mundo, transformar também o próprio mundo social”.²⁴²

Chartier (1996) sugere uma importância para o livro – e para toda obra literária, por assim dizer – que de alguma forma, esclarece o poder de leitura e absorção desses textos pelo público leitor. No caso das obras de 1930, de tantos outros romances brasileiros e de *Dôra Doralina*, mais especificamente, a significância do livro reside em sua própria capacidade de “[...] reconhecer as afinidades entre as disposições do leitor e as disposições do autor”,²⁴³ ou seja, no caso específico dessa obra, a leitura só terá o poder de transformar uma visão social, um posicionamento ideológico em meio a uma determinada realidade, por exemplo, se for absorvida por um público aberto e suscetível a essas mudanças. O próprio autor afirma que

(...) Lutero: ele leu a Bíblia (...) de sua maneira de ser, isto é, com todo o seu corpo, com tudo o que ele era, e, ao mesmo tempo, o que ele leu nessa leitura total foi ele mesmo. **Encontramos no livro o que colocamos nele e não saberíamos dizê-lo.** Sem cair na mitologia da criação, do criador único, não se pode esquecer que **os profissionais da produção são pessoas que têm um verdadeiro monopólio de trazer ao explícito, de trazer à ordem do dizer, coisas que os outros não podem dizer, não sabem dizer, uma vez que, como se diz, eles não encontram as palavras**²⁴⁴.

Além disso, Roger Chartier (1991) admite que o poder de uma obra literária também se volta para a relação que se estabelece entre dois mundos, o mundo do texto ficcional e o mundo do leitor. Por esse viés, o romance e o público estariam associados por duas hipóteses que o crítico aponta.

A primeira hipótese sustenta a operação de construção de sentido efetuada na leitura [...] como um processo historicamente determinado cujos modos e modelos variam de acordo com os tempos, os lugares, as comunidades. A segunda considera que as significações múltiplas e móveis de um texto dependem das formas por meio das quais é recebido por seus leitores [...]²⁴⁵.

Ou dito de outra forma, o contexto social, os moldes culturais, os debates ideológicos vigentes, o meio de o autor se expressar diante de seu tempo e a própria maneira de se conceber a arte, exercerão influências no modo de uma obra literária ser recebida pelo público. Nos serve de exemplo os questionamentos feitos aos comportamentos que a sociedade esperava da mulher, empreendidos por Rachel de Queiroz, e não somente por ela,

²⁴² CHARTIER, Roger., 1996, p. 243.

²⁴³ *Idem*, p. 244.

²⁴⁴ *Idem*, pp.245-246, grifo nosso.

²⁴⁵ CHARTIER, Roger., 1991, p. 178.

mas também por tantos outros autores brasileiros. Através de protagonistas como *Conceição*, *Dôra* e *Moura*²⁴⁶, a autora se utiliza da literatura para refletir a forma como a mulher²⁴⁷ era percebida socialmente, e como a sua obra se posicionava a respeito. Nesse âmbito, a obra de arte é concebida como um recurso de se perceber e se manifestar diante de dada realidade. Sua recepção será influenciada pela resposta do público diante da proposta do texto, isto é, dependerá do acolhimento do leitor perante o ponto de vista a que a narrativa reporta.

Para Mário de Andrade (1993), também há que se reconhecer o poder de renovar nossas impressões sobre a vida, através do livro. Entretanto, o escritor e crítico admite que a obra de arte

[...] nunca é a vida mesma, e nos oferece uma síntese nova dessa mesma vida. A arte não há dúvida nenhuma que é uma espécie de mentira, mas no sentido em que você diz ao enfermo que ele está melhor (*sic*) ou à criança que si ela brincar com fogo, mija (*sic*) na cama. Você não mente com a intenção de enganar, mas justo na intenção de atingir um beneficiamento maior. Mas por tudo isto mesmo, a arte jamais é independente da vida: há interdependência insolúvel e irrecorrível, que faz com que nem a vida domine a arte nem esta àquela. Não desligue assim proverbialmente duas coisas que são a mesma coisa. Até como aspiração elas são a mesma coisa: pois tudo não aspira a uma vida melhor? (*sic*) ...²⁴⁸

Envolvido nos fundamentos que regem a criação literária, Mário de Andrade²⁴⁹, enquanto crítico de um jornal carioca, teceu considerações a respeito de certas obras dos anos de 1930, fazendo alguns apontamentos negativos e chamando a atenção para o problema da “pressa” e do “descuido” de alguns romancistas daquele período. Após ter recebido reações inconformadas sobre seus apontamentos, Andrade decide se manifestar num artigo que intitulou de *A raposa e o Tostão*. Desse modo, o crítico argumenta:

O caso da literatura é por certo muito complexo porque nele a beleza se prende imediatamente ao assunto e com isso não há mais barreiras para o confucionismo. Si (*sic*) em pintura um crítico se preocupar exclusivamente com os problemas da forma, nenhum pintor se revoltará; e o mesmo acontece com as outras artes plásticas e a música. [...] Em literatura o

²⁴⁶ Protagonistas referentes aos romances: *O Quinze*, *Dôra*, *Doralina* e *Memorial de Maria Moura*, respectivamente.

²⁴⁷ Por ser a figura feminina o grande foco de nosso estudo, exemplificamos os aspectos ideológicos na literatura, optando pelo viés da representação da mulher. Entretanto, deixamos claro que a ficção racheliana é muito ampla, e que abrange uma série de outros componentes que também são importantes na análise de questionamentos a respeito de fatores ideológicos na literatura. A religiosidade dos nordestinos, o coronelismo, os movimentos do Cangaço entre outros elementos, exemplificam essa noção.

²⁴⁸ ANDRADE, Mário de., 1993, p. 37.

²⁴⁹ Mário de Andrade, *O Empalhador de Passarinho*, pp. 105-106. Texto originalmente publicado em 27 ago. 1939.

problema se complica tremendamente porque o seu próprio material, a palavra, já começa por ser um valor impuro [...]. E assim, a literatura vive em freqüente descaminho porque o material que utiliza leva menos para a beleza do que para os interesses do assunto. E este ameaça se confundir com a beleza e se trocar por ela. Centenas de vezes tenho observado pessoas que lêem setecentas páginas num dia, valorizam um poema por causa do sentido social de um verso, ou indiferentemente pegam qualquer tradução de Goethe para ler. Que o assunto seja, principalmente em literatura, um elemento de beleza, eu não chego a negar, **apenas desejo que ele represente realmente uma mensagem como na obra de um Castro Alves. Quero dizer: que seja efetivamente um valor crítico, uma nova síntese que nos dê um sentido de vida, um aspecto do essencial**²⁵⁰.

Consoante ao comentário de Mário de Andrade, a arte lançada nos anos de 1930, conforme afirmação de Luís Bueno (2006), já seria diferente da produzida em 1922, porque agora, a produção ficcional assumiria uma postura de pós-utopia, já que estaria mais próxima da problemática social do Brasil, e menos presa às preocupações estéticas e formais, o que, conforme já elucidado anteriormente, demonstraria uma fase de amadurecimento do processo literário.

Para Marisa Lajolo (1982), a representação da realidade conferida pela ficção, é feita de tal modo que se torna capaz de renovar no leitor, suas impressões diante do contexto retratado, já que “[...] o mundo da literatura [...] é o mundo do possível”.²⁵¹ E assim, Lajolo acrescenta:

[...] Esse compromisso da literatura com o mundo possível não implica no abandono do projeto de fazer do presente seu ponto de partida ou de chegada. Não serei poeta de um mundo caduco. Também não cantarei o mundo futuro. Estou preso à vida e olho meus companheiros [...]. Não se trata, portanto, de banir da literatura o cotidiano, o hoje, o aqui e o agora. Antes pelo contrário. A história vivida e sofrida pela multidão de leitores está sempre presente [...]. A própria criação da utopia se nutre sempre de uma imaginação ancorada na realidade²⁵².

Adepta a esse pensamento, a afirmação de Maria Helena Martins (1986) sobre a relação entre ficção e a sociedade, aproxima-se da noção aqui proposta, uma vez que para a autora, o envolvimento entre a obra e público é de tal importância que a literatura ajuda a “[...] desvendar os segredos do mundo e dar a conhecer o leitor a si mesmo através do que lê [...]”²⁵³. Assim, acreditamos que a perspectiva que se tem ao ler o romance de 30, “dá-nos a impressão de o mundo estar ao nosso alcance; não só podemos compreendê-lo, conviver com

²⁵⁰ ANDRADE, Mário de., 1939, pp.105-106, grifo nosso.

²⁵¹ LAJOLO, Marisa., 1985, p. 45.

²⁵² *Idem*, pp. 45-46.

²⁵³ MARTINS, Maria Helena., 1986, p. 17.

ele, mas até modificá-lo à medida que incorporamos experiências de leitura,”²⁵⁴ tudo isso justamente pelo motivo de a ficção promover uma espécie de intercâmbio entre o mundo do leitor e seu espaço sociocultural.

Novamente, a relação entre arte e sociedade se torna ainda mais clara quando na análise de *Dôra, Doralina*. Por esse viés, pode-se supor que a literatura de Rachel de Queiroz empreendida nesse romance se mostra exemplificadora das funções literárias, porque incorpora “a visão da Arte como forma de Conhecimento”²⁵⁵, realçando a ideia de que a romancista deposita em sua obra, a consciência forte de que a literatura possui um importante papel formador na sociedade. Devido a esse fato, o romance exige do leitor um rompimento com a ‘passividade’, um “[...] enfrentamento de uma situação, podendo causar-lhe maiores frustrações em face da realidade”²⁵⁶. Diante de tais aspectos que a análise da obra nos permitiu elucidar, podemos então supor que a literatura ajuda o leitor a não se deixar “iludir pela aparente gratuidade das pequenas coisas da vida, porque elas, em última instância, fazem a nossa história”²⁵⁷.

Condizente com essa discussão, Leyla Perrone-Moisés (1978) realça uma série de questões a respeito dos elementos intertextuais que compõem a tessitura narrativa, propondo-nos uma reflexão sobre os vários discursos que um autor pode se valer para compor e fundamentar sua obra.

Em se tratando do romance de 30, por exemplo, o leitor poderá ter acesso também ao quadro político, cultural, artístico e econômico da sociedade brasileira daquele decênio, a posição do autor diante dos embates sociais e ideológicos de seu tempo, além, é claro, de se aventurar na história dos personagens. Ou dito de outra forma, não será somente o discurso do narrador e dos personagens que uma obra fornecerá; haverá ainda uma espécie de comunhão com outros textos que fará parte do romance e que constituirá aquilo que convencionalmente se considera como o estilo do autor.

Entretanto, a intertextualidade narrativa não assume um compromisso de deixar uma obra literária mais completa, concluída, no sentido de, ao término da leitura, o sujeito poder encontrar uma resposta ou uma solução para a questão que o livro lhe propôs, encerrando o assunto e esgotando a discussão. Nesse sentido, Perrone (1978) adverte que “[...] a obra “acabada” é a obra historicamente liquidada, aquela que não diz nada ao homem [ao escritor] de hoje, que não lhe permite dizer mais nada. A obra inacabada, pelo contrário, é a

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ SANTIAGO, Silviano., 2004, p. 72.

²⁵⁶ *Idem*, p. 20.

²⁵⁷ *Idem*.

obra prospectiva que avança pelo presente e impele para o futuro”²⁵⁸. Sob esse ponto de vista, Maurice Blanchot (1955) acrescenta:

No entanto a obra – a obra de arte, a obra literária – não é nem acabada nem inacabada: ela é. O que ela diz, é exclusivamente isto: que ela é – e nada mais (...). Aquele que vive na dependência da obra, quer para escrevê-la, quer para lê-la, pertence à solidão daquilo que só exprime a palavra ser (...). A solidão da obra tem, como primeira moldura, essa ausência de exigência que nunca permite dizê-la acabada ou inacabada (...). Quem a lê entra na solidão da obra como quem a escreve pertence ao risco dessa solidão. [...] A leitura faz com que a obra se torne obra (...) ela deixa ser o que é²⁵⁹.

Diante do quadro literário dos anos de 1930, cada um dos escritores cujas obras se enquadraram no projeto artístico do decênio, tratou de levar para suas produções algum aspecto temático relacionado ao presente. Mas o fizeram de tal maneira, que as discussões levantadas em cada uma dessas produções, permanecem em profundo diálogo e confronto com seus leitores, demonstrando que, embora a sociedade tenha se transformado, muitos problemas envolvendo o homem e o meio, ainda permanecem vigentes. Desse modo, “só é possível tentar enxergar alguma visão geral do país após uma leitura extensiva desses romances [...]”²⁶⁰.

O poeta Ferreira Gullar (2011), em artigo publicado no jornal Folha de S. Paulo, também comenta o processo de criação artística, revelando como vê o envolvimento da obra com o público, através de sua própria ideia sobre o conceito de arte. Para Gullar (2011), o processo de criação não significa simplesmente desconsiderar os moldes artísticos tradicionais, numa atitude audaciosa, pois “[...] honestamente, deve-se admitir que a audácia por si só não é valor artístico”. Diz o poeta:

Quem, como eu, admite que a vida é inventada e que a arte é um dos instrumentos dessa invenção terá do fenômeno artístico, obrigatoriamente, uma visão especial. [...] Todo artista sabe que a arte não nasceu com ele e que um dos sentidos essenciais de sua obra é incorporar-se a essa galáxia cultural que constitui nossa própria existência. Não entenda isso como uma proposta de conformismo, que seria contrária à minha própria tese de que o homem se inventa e inventa o seu mundo, já que seria impossível inventá-lo se apenas repetissem o que já existe. Por isso mesmo, é perfeitamente natural que alguns artistas de hoje busquem expressar-se sem se valer das linguagens artísticas e, sim, antes, repelindo-as, para inventar um modo jamais utilizado por artistas do passado. [...] Entre esses há os que simplesmente negam a arte e outros que pretendem criar arte valendo-se de

²⁵⁸ PERRONE-MOISÉS, Leyla., 1978, p. 81.

²⁵⁹ BLANCHOT, Maurice., 1955 *apud* PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 83.

²⁶⁰ BUENO, Luis., 2006, p. 79.

elementos antiartísticos ou não artísticos. Em princípio, suas experiências não têm que ser negadas, uma vez que essa atitude radical pode suscitar expressões surpreendentes. E isso às vezes ocorre, embora não seja freqüente. **Não resta dúvida de que quem opta por uma atitude tão radical merece atenção e crédito, por seu inconformismo e por sua coragem, mas isso, por si só, não basta. É preciso que dessa opção radical e corajosa resulte alguma coisa que nos comova e se some a esse mundo imaginário [...]. Honestamente, deve-se admitir que a audácia por si só não é valor artístico. Nada me alegra mais do que me deparar com uma criação artística inovadora, mas, para isso, não basta fugir das normas, das soluções conhecidas e situar-se no pólo oposto: é imprescindível que a obra inusitada efetivamente transcenda a banalidade e a sacação apenas cerebral ou extravagante.** O que todos nós queremos é a maravilha, venha de onde vier, surja de onde surgir. [...] E aqui cabe aquela afirmação minha [...] de que a arte existe porque a vida não basta. Nela está implícito que não é função da arte retratar a realidade, mas reinventá-la [...] ²⁶¹.

Baseado na posição de Gullar a respeito da arte, acreditamos que no caso do romance de 30, e das muitas transformações que as obras desse período instauraram no âmbito literário, as considerações do poeta não só vêm a calhar, como também exemplificam o trabalho do romancista diante de sua obra. Ou dito de outra forma, quando o poeta nos chama atenção para o fato de que a arte que se diz inovadora deve, antes de tudo, acrescentar algo de considerável e de valor ao que já foi realizado, vemos esse mesmo posicionamento na produção literária dos anos 30, justamente porque foi nesse período em que a literatura atingiu seu amadurecimento (como na proposta de João Lafeté), uma vez que abarcou os problemas sociais do país, possibilitando a revelação de um sentimento de mundo que cada escritor tinha diante do Brasil.

Dessa forma, a função do texto literário nos anos de 1930 estaria além dos limites de rompimento com o passado puramente estético; ou seja, estaria numa diluição da tradição cujo peso recai, sobretudo, na preocupação com o caráter ideológico. Logo, o Romance de 30 foi inovador, porque acrescentou uma gama de questões numa via dupla: ao mesmo tempo que rompe com a velha maneira de se fazer literatura, coloca em pauta elementos do contexto nacional (cultura, tradição, sociedade, costumes, *etc*) relacionados a questões que extrapolam o tempo e o espaço, como a problemática psicológica do homem, sua busca por um sentido na vida e um significado na sociedade. Em outras palavras, quando Gullar chama atenção para que, além de um rompimento com o passado, a literatura deve assumir uma postura mais corajosa, resultando na comoção do público, significa que muito mais do que diagnosticar os dramas da seca no sertão nordestino, ou a história de mulheres que sofrem com imposições

²⁶¹ GULLAR, Ferreira., 2011, p. 8, grifo nosso.

machistas, por exemplo, o grande ganho do romance resulta na proposta da narrativa de, em face aos problemas sociais que aponta, reinventá-los, amoldá-los ao posicionamento do artista e transmitir uma mensagem. Ou seja, se não se pode desconsiderar a existência de uma herança patriarcal em nosso contexto, a subversão da personagem e sua não adesão a determinados valores morais é o ganho da obra. E isso, de algum modo, comove a leitura, seja a tornando desconfortável ou se ajustando ao pensamento do leitor.

À luz dessas considerações, diante de um momento em que a literatura brasileira se mostrava mais próxima das questões sociais, e do envolvimento delas com o ser humano, Rachel de Queiroz realça a realidade de vida de uma mulher, ainda que no leitor mais despercebido, causando impressões diretas e profundas, sob um processo criativo que leva em consideração – como admite Haroldo Bruno (1977) – os sonhos, as fantasias e as idealizações da protagonista, em sobreposição aos acontecimentos frustrantes e dramáticos que lhe acontecem, de fato. Através de suas reminiscências, ela retorna ao seu passado, construindo sua própria imagem, desde sua infância até a morte de seu segundo marido, demarcando os territórios de sofrimento porque foi obrigada a vivenciar, justificando sua maneira de agir e de pensar. Ainda que também tenha experimentado momentos de esperança, as fortes impressões da narrativa se acentuam quando o desfecho da obra demarca o regresso da personagem ao contexto em que ela outrora evitou.

Pode-se dizer, dessa forma, que as propostas do autor Roger Chartier sobre o poder do livro, e da literatura, por conseguinte, podem ser percebidas em *Dôra Doralina*, pois essa é uma obra que, sem sombra de dúvida, não chega imune e sem marcas às mãos do leitor. Seja através das cenas que o romance reinventa, seja pelo comportamento e características dos personagens, seja pelas relações intertextuais com outros textos, ou por tantos outros elementos que dialogam entre si na tessitura narrativa, a criação de Rachel de Queiroz teve grande contribuição à literatura brasileira, pois “[...] a boa ficção tem muito mais peso que a modesta realidade, e o fato é que todo mundo acreditou no que ela contava”.²⁶²

Ainda sobre o diálogo entre o autor e o público, a obra e o leitor, Márcia Abreu (2006) fala sobre o alcance da literatura no meio social e as funções da ficção na vida do leitor. Partindo do pressuposto de que a literatura visa moldar os sujeitos, transformando-os em seres melhores, a autora comenta:

²⁶² Maria Luíza de Queiroz, irmã da escritora, falando sobre os romances de Rachel de Queiroz. (QUEIROZ, Maria Luíza de, 1998, p. 144).

Para quem adota esse ponto de vista, a literatura nos transforma em pessoas melhores, pois ao ler ficamos sabendo como é estar na pele de gente que leva uma vida muito diferente da nossa, passando por situações inusitadas. As obras literárias conduzem à identificação com personagens e cenas fazendo que, ao final da leitura, sejamos pessoas mais experientes, mais sensatas, mais justas. Como, em geral, **os leitores são levados a se identificar com personagens fracos, sofredores ou perseguidos, a experiência da leitura literária nos torna mais humanos, desenvolvendo nossa solidariedade, nossa capacidade de admitir a existência de outros pontos de vista além do nosso, nosso discernimento acerca da realidade social e humana**²⁶³.

Em vista disso, ao se deparar com o drama vivido pela protagonista *Dôra*, (e com tantas outras protagonistas criadas por Rachel), poder-se-ia supor que haveria uma certa solidariedade do leitor diante da saga narrada, e que essa solidariedade seria capaz, por exemplo, de torná-lo um sujeito mais sensível aos dramas de outras pessoas. Para quem vê o texto ficcional dessa forma, não estaria considerando o “[...] fato de que há gente muito boa que nunca leu um livro e gente péssima que vive de livro na mão”²⁶⁴.

Nesse sentido, em conformidade com a teoria de Márcia Abreu (2006), acreditamos que a literatura nada mais é do que uma forma de ver o mundo, de expressar o mundo. Nessa ótica, por meio da leitura do texto ficcional, o leitor seria instigado a desenvolver seus sentidos, sua capacidade intelectual, atribuindo um olhar ético “[...] e mais aguçado sobre a realidade – seja a que cerca o leitor, seja a conhecida por meio dos livros”²⁶⁵. Ao debruçar-se sobre a narrativa, dessa forma, o leitor não estaria fugindo da sua própria realidade ou negando seu contexto existencial, uma vez que “[...] ler é pôr-se em íntima sintonia com o mundo. A leitura converte os limites entre a experiência prática e a experiência psíquica em abertos e intercambiáveis”²⁶⁶.

Pensar a literatura como somente um meio de aprimoramento do sujeito, é deixar de considerar uma série de questões e reduzi-la a uma única tarefa, a de melhorar o ser humano, enquanto o que acontece na verdade é que, por meio dos livros, o leitor passa a pensar, a agir (talvez), a criticar, a desconstruir, e a entender os discursos e a realidade de seu tempo.

Além disso, a relação entre a obra ficcional e o público também está interligada com a representação de mundo que o livro estabelece. O que o leitor ‘vive’ através da leitura, não se finda ao término da obra, mas ao contrário, permanece nele como um fator que constituirá sua somatória de conscientizações sobre o mundo, pois se por um lado o texto

²⁶³ ABREU, Márcia., 2006, p. 81, grifo nosso.

²⁶⁴ *Idem*, p. 83.

²⁶⁵ *Idem*, p. 82.

²⁶⁶ CHIARA, Ana Cristina de Resende., 1993, p. 74.

literário não pode humanizar o leitor, por outro, torná-lo consciente de sua condição, de sua posição no mundo e da realidade que o envolve, é possível graças a leitura, conforme considera Marisa Lajolo (1982):

É a literatura porta de um mundo autônomo que, nascendo com ela, não se desfaz na última página do livro, no último verso do poema, na última fala da representação. Permanece ricocheteando no leitor, incorporado como vivência, erigindo-se em marco do percurso de leitura de cada um. Daí o engano de quem acha que o caráter humanizante e formador da literatura vem da natureza ou quantidade de informações que ela propicia ao leitor. Literatura não transmite nada. Cria. Dá existência plena ao que, sem ela, ficaria no caos do inomeado e, conseqüentemente, do não existente para cada um²⁶⁷.

Outra questão importante e merecedora de destaque, são as divergências de opiniões com relação a determinadas obras literárias. A apreciação estética e o valor do texto literário não são iguais nem unânimes entre os críticos e leitores; ao contrário, depende das disposições do leitor diante da obra e das apropriações de significado e sentido que ele atribuirá ao livro.

Ao se lançar na esfera pública, como escritora, Rachel de Queiroz estreou com o romance *O Quinze*, em 1930. Nas palavras da própria autora, na época de seu lançamento, o romance “não fez grande sucesso quando saiu em Fortaleza. Escreveram até um artigo falando que o livro era impresso em papel inferior e não dizia nada de novo, (...) e em notas assinadas com pseudônimo, que o livro não fora escrito por mim, mas, talvez, por papai [...]”²⁶⁸.

Já Haroldo Bruno (1977), por exemplo, considera a obra de Rachel de Queiroz “[...] dotada de um certo despojamento (...), os elementos plásticos da narrativa levando à dramaturgia; o senso da observação das coisas e dos homens [...]”, além de ter um senso crítico com relação aos aspectos sociais e políticos de seu tempo.

Tristão de Athayde (2000), em crítica também sobre o romance de estreia da autora, constatou que numa análise literária, deve-se levar em consideração dois aspectos básicos na obra: o tema e a expressão. O primeiro, [na escrita de Rachel de Queiroz] considera ‘ótimo’, e o segundo, ele diz:

[...] “A autora escreve sem academismo algum, nem mesmo a preocupação inversa de falar caipira. Está se vendo que a linguagem do romance está bem

²⁶⁷ LAJOLO, Marisa., 1985, p. 43.

²⁶⁸ QUEIROZ, Rachel de., 1998, pp. 31-32.

impregnada nela. E o seu valor de expressão idiomática regional não é intencional. A expressão nasce naturalmente do tema”²⁶⁹.

Desse modo, a recepção das obras é marcada por diferentes perspectivas de análise, não somente porque os críticos e o público vêem a arte sob pontos de vista diferentes, mas também porque “[...] a avaliação que se faz de uma obra depende de um conjunto de critérios e não unicamente da percepção da excelência do texto”.²⁷⁰

Não se trata de rejeitar qualquer forma de julgamento negativo de uma obra que nos é cara, uma vez que os princípios de avaliação são mutantes e, de acordo com o seu período, variam suas decisões sobre as obras que consideram “mais bem realizadas”. No entanto, Márcia Abreu (2006) nos chama a atenção para o problema de se avaliar todas as produções literárias sob o mesmo viés e parâmetros de composição, isto é, “[...] segundo os critérios pertinentes à criação erudita. Abandonando esta forma de agir, ficará claro que não há livros bons ou ruins para todos, pois nem todos compartilham dos mesmos critérios de avaliação”.²⁷¹

Quando falamos em literatura, e nos deparamos com divergências de opiniões a respeito de uma mesma obra, percebemos que, talvez, uma das primeiras funções da arte seja justamente a liberdade de interpretação. Mas ao pensar em liberdade, Umberto Eco (2011), acrescenta que a ficção só pode ser livre de várias leituras, desde que elas sejam fiéis à própria intenção do texto.

A leitura das obras literárias nos obriga a um exercício de fidelidade e de respeito na liberdade da interpretação. (...) As obras literárias nos convidam à liberdade da interpretação, pois propõe um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambigüidades e da linguagem e da vida. Mas para poder seguir neste jogo, no qual cada geração lê as obras literárias de modo diverso, é preciso ser movido por um profundo respeito para com aquela que eu, alhures, chamei de intenção do texto²⁷².

Torna-se perceptível, dessa forma, o fato de que quando lemos uma obra, e nos identificamos com o enredo, com o autor, de alguma forma, passamos a ser também lidos pelo texto, e a história que está sendo contada passa a falar de nós mesmos também. É isso o que justifica, talvez, a adesão a certos romances em detrimento de outros. “E assim fazendo,

²⁶⁹ ATHAYDE [Alceu Amoroso Lima], 1930 *apud* LAFETÁ, 2000, p.120.

²⁷⁰ ABREU, Márcia., 2006, pp. 98-99.

²⁷¹ *Idem*, p. 111.

²⁷² ECO, Umberto., 2011, p. 12.

qualquer que seja a história que estejam contando, contam também a nossa, e por isso nós os lemos e os amamos”.²⁷³

Nessa conjuntura, percebemos que por meio do texto literário podemos desenvolver um entendimento sobre o mundo e, por que não dizer, sobre nós mesmos; entre o leitor e o texto lido deve haver um ato de reciprocidade, como afirma George Steiner (2001),

A boa leitura pressupõe resposta ao texto, implica a disposição de reagir a ele, atitude essa que contém dois elementos cruciais: a reação em si e a responsabilidade que isso representa. Ler bem é estabelecer uma relação de reciprocidade com o livro que está sendo lido; é embarcar em uma troca total (...), **ler bem é ser lido pelo que se lê [...]**²⁷⁴.

Assim, a partir de uma predisposição do leitor diante do texto, de sua identificação com certos personagens e cenas, e de sua interação com a representação ficcional, é que a literatura pode ir ao encontro do leitor ou confrontá-lo, dizer aquilo que se espera ou romper com todas as expectativas.

Em se tratando de entrega e predisposição do leitor diante da obra, Mário de Andrade em correspondência com o escritor Fernando Sabino (1993) argumenta que a recepção de um romance pelo público também está em acordo com a ligação do artista com a sua própria obra. Mário de Andrade considera:

[...] quando falei que de posse de um assunto o artista tem que pesar os possíveis valores funcionais dele (que podem ser também apenas de beleza) e depois decidir do instrumento estético que vai realizar milhormente (*sic*) esse assunto, de forma alguma exige que isto fosse feito antes da criação. Em grande parte é feito durante a criação e pode ser feito depois. O que é preciso é que haja esse trabalho crítico, essa autocrítica também, é imprescindível. [...] O simples fato do artista estar sinceramente entregue ao pensamento do seu assunto, a tomar notas de frases, de traços psicológicos, de formas, de idéias o vai predispondo psicologicamente para o ato de criação. E esta chega mesmo. [...] Principalmente para o prosador. De fato, o poeta só deve criar quando em “estado de poesia”. [...] O prosador não. O prosador lida com a inteligência lógica, está no plano do consciente, das relações de causa a efeito. O seu discurso tem cabeça, tronco e membros, princípio-meio-e-fim [...]²⁷⁵.

Em linhas gerais, salientamos que as considerações dos críticos, apontadas anteriormente, sobre a obra de arte, assim como a relação entre o romance o público, e as funções do texto literário, orientam nossa perspectiva diante da ficção de 30 e, portanto,

²⁷³ ECO, Umberto., 2000, p. 21.

²⁷⁴ STEINER, George., 2001, p. 18, grifo nosso.

²⁷⁵ ANDRADE, Mário de., 1993, pp. 24-25.

diante do romance de Rachel de Queiroz, uma vez que a obra literária é, antes de tudo, um sistema; um sistema de valores morais, ideológicos, políticos, culturais, etc, sob os quais o autor deposita suas ideias, promovendo um repensar sobre a própria maneira de pensar determinadas questões da sociedade. Sendo assim, a produção artística operada pela escritora se torna uma amostra dos embates sociais e ideológicos de seu tempo, partindo de uma perspectiva nordestina para abarcar a problemática do ser humano em qualquer espaço e em qualquer tempo.

Sua arte revela um olhar que parte do presente de uma época e se amplia para outras formas de pensamento desse tempo e que, divergindo de posturas e discursos já estabelecidos e incorporados na mentalidade dos sujeitos, instiga o leitor a ‘ler a vida’ de outra forma, isto é, instiga-o a “[...] desconfiar do maniqueísmo desses saberes, [...] perceber a diferença”²⁷⁶.

É nesse sentido que a arte de Rachel de Queiroz vai ao encontro do leitor, promovendo nele um alargamento de suas percepções sobre o ser humano, percebendo a problemática de outros sujeitos a partir de nossos próprios desajustes sociais, “[...] pela via da interioridade e da transcendência [...]”²⁷⁷ e, acima de tudo, reafirmando o papel formador da arte e de sua importância para a constituição crítica dos sujeitos, exemplificado na própria reinvenção das posições e dos papéis dos indivíduos na sociedade.

²⁷⁶ MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira., 2010, p. 84.

²⁷⁷ *Idem*, p. 87.

CAPÍTULO 3

DÔRA, DORALINA: O PRELÚDIO DE UMA NOVA MULHER

Minhas mulheres são danadas, não são? Talvez seja ressentimento do que não sou e gostaria de ser.
Rachel de Queiroz, 1998

3.1 A cada personagem, um novo passo

Em *Dôra, Doralina*, cujo enredo se desenvolve em meados dos anos de 1930, a reconstituição histórica é também uma forma de restabelecer certos aspectos culturais de um tempo, para entender a problemática vivida pela protagonista. No entanto, não é somente nesse livro que a autora resgata a história e insere a figura feminina; desde sua primeira obra, Rachel de Queiroz delinea a ficção brasileira através da criação de mulheres que, a cada romance, parecem dar um passo em suas conquistas pessoais, ao mesmo tempo em que recupera cenários sociais do Brasil, colocando em evidência algumas de suas problemáticas. Como a autora é constantemente lembrada pelo destaque dado à criação de mulheres, Maria de Lourdes Leite Barbosa (1999) considera que a questão da representação feminina em Rachel de Queiroz é feita porque,

Rachel de Queiroz, como mulher consciente e sensível, comoveu-se com a condição feminina, sua natureza e conflitos, revelando em sua ficção vivências múltiplas; porém o fez através da ação, dos diálogos, da sondagem psicológica, sem a afetação e o ranço de ultrapassadas teses que insistem na dicotomia: opressão masculina **versus** submissão feminina. Suas personagens vivenciam diferentes situações, em diversas épocas e lugares, ainda que haja o predomínio da região nordestina, o que possibilita ao leitor descortinar um largo panorama da situação da mulher²⁷⁸.

Em diálogo com o trabalho de Joanna Courteau (2001), Rachel de Queiroz, através de sua ficção, não somente dá vida a personagens femininas, como também questiona uma série de elementos em torno da mulher e, principalmente, coloca em destaque a pergunta: qual é o real papel feminino na sociedade? Ou ainda, qual seria o verdadeiro lugar social para a mulher? Assim, Joanna Courteau afirma:

Na sua análise da condição da mulher na sociedade contemporânea do Nordeste, Raquel de Queiroz cria inesquecíveis protagonistas literárias

²⁷⁸ BARBOSA, Maria de Lourdes Leite., 1999, p. 17, grifo da autora.

(Courteau, 96), subvertendo os (pre)conceitos dominantes na época com respeito à mulher, enquanto mulher e enquanto protagonista²⁷⁹.

Desde o lançamento de *O Quinze* em 1930, Rachel de Queiroz contemplou o universo feminino ao demonstrar que nem sempre as opções de vida oferecidas pelo contexto social são suficientes para satisfazer a mulher.

Ao compor *Conceição*, a autora personifica uma figura emblemática, que se manteve entre tradição e inovação por vários aspectos. Por um lado, a jovem decide se privar do casamento por julgar que incompatibilidade de pensamentos entre ela e o primo, além de suspeitas de infidelidade por parte dele, não a permitiriam se realizar e ser feliz; por outro lado, permanece nela o desejo de assumir a maternidade, mesmo que de forma não legítima, isto é, mesmo que de forma diferente da convencional. *Conceição* adota o afilhado como um filho que gostaria de ter tido, manifestando então, um desejo que, no pensamento cultural do contexto narrativo, se mostraria como sendo natural às mulheres.

A protagonista inova, quando na demonstração de posturas subversivas com relação aos papéis femininos estipulados pela tradição cultural, uma vez que possui uma maneira própria de ver e conceber o mundo, constituindo-se como uma marca significativa de sua personalidade. Ainda que sofrendo recriminações de sua avó, não se deixa levar pelos discursos tradicionais; preserva sua liberdade, dedicando-se inteiramente a sua profissão de professora primária, ao que o narrador do romance nos revela: “Acostumada a pensar por si, a viver isolada, criara para seu uso ideias e preconceitos próprios, às vezes largos, às vezes ousados [...]”²⁸⁰.

Vê-se, claramente, na primeira protagonista de Rachel de Queiroz, uma mulher singular, cuja peculiaridade simboliza os primeiros ganhos de muitas outras mulheres que, assim como *Conceição*, também decidiam assumir o comando de suas próprias vidas. Assim, quando a jovem fica sabendo de um boato de que *Vicente*, seu primo (e a quem ela dedicava certa paixão) estava envolvido com uma ‘caboclinha’, comenta, revoltada, com sua avó: “- Pois eu acho uma falta de vergonha! E o Vicente, todo santinho, é pior do que os outros! A gente é morrendo e aprendendo!”²⁸¹. A avó, no entanto, tenta acalmá-la: “- Mas, minha filha, isso acontece com todos... Homem branco, no sertão – sempre saem essas histórias... [...]”²⁸². E completa: “- Minha filha, a vida é assim mesmo... Desde que o mundo é mundo... [...]”²⁸³.

²⁷⁹ COURTEAU, Joanna., 2001, p. 749.

²⁸⁰ QUEIROZ, Rachel de., 1979, p. 5.

²⁸¹ *Idem*, p. 44.

²⁸² *Idem*.

²⁸³ *Idem*.

Mas a personalidade forte de *Conceição* e sua maneira de ver a realidade, não aceitavam certos comportamentos masculinos, ao que a sociedade encarava como naturais. Desse modo, a primeira mulher de Rachel de Queiroz decide não viver um grande amor; prefere esquecer *Vicente*, perdendo concomitantemente a chance de se casar e ser mãe, do que se arriscar a uma vida infeliz, ao lado de uma mentalidade diferente da sua. “Conceição voltou-se rápida: - Pois eu não! 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!”²⁸⁴. Mais a frente, o narrador de *O Quinze* fornece mais algumas informações a respeito das ideias de *Conceição*, que julgamos pertinente apresentar:

A verdade é que ela era sempre uma tola muito romântica para lhe emprestar essa auréola de herói de novela! Metido com cabras... não se dava a respeito... E ainda por cima, não se importava nem em negar... [...] Foi então que se lembrou de que, provavelmente, Vicente nunca lera o Machado... Nem nada do que ela lia. Ele dizia sempre que, de livros, só o da nota do gado... Num relevo mais forte, tão forte quanto nunca o sentira, foi-lhe aparecendo a diferença que havia entre ambos, de gosto, de tendências, de vida. O seu pensamento, que até a pouco se dirigia ao primo como a um fim natural e feliz, esbarrou nessa encruzilhada difícil e não soube ir adiante. [...] Ele era bom de ouvir e de olhar, como uma bela paisagem, de quem só se exigisse beleza e cor. Mas nas horas de tempestade, de abandono, ou solidão, onde iria buscar o seguro companheiro que entende e ensina, e completa o pensamento incompleto, e discute as ideias que vêm vindo, e compreende e retruca às invenções que a mente vagabunda vai criando? Pensou no esquisito casal que seria o deles, quando à noite, nos serões da fazenda, ela sublinhasse num livro [...] um pensamento feliz e quisesse repartir com alguém a impressão recebida. Talvez Vicente levantasse a vista e lhe murmurasse um “é” distraído por detrás do jornal... Mas naturalmente a que distância e com quanta indiferença... Pensou que, mesmo o encanto poderoso que a sadia fortaleza dele exercia nela, não preencheria a tremenda largura que os separava. [...] E cansada, foi fechando os olhos [...] e dormiu, [...] sob uma estranha impressão de estar sozinha no mundo²⁸⁵.

Após *O Quinze*, a romancista publica, em 1932, *João Miguel*, trazendo a personagem *Santa*. Figura não menos instigante do que as outras, vale-se de seus próprios meios para sobreviver, escolhendo seu parceiro em virtude da garantia de segurança de vida, e não por questões afetivas ou sentimentais. Mesmo preferindo a servidão doméstica, a personagem demonstra possuir consciência de sua própria condição, colocando-se numa posição de agente e não de sujeito oprimido, uma vez que se vê diante de duas escolhas: a domesticidade ou a prostituição, demarcando o olhar da autora sobre a precariedade de

²⁸⁴ *Idem.*

²⁸⁵ QUEIROZ, Rachel de., 1979, pp. 57-59.

existência da mulher de classe baixa, e sua frequente entrega para as circunstâncias do momento, justamente pela escassez de opções sociais de vida.

Contudo, por ter usado a união a um homem como forma de sobrevivência, Joanna Courteau (2001) também vê em *Santa* indícios de manifestação da mulher diante de sua condição, ou seja, antes de culminar num desfecho trágico, a personagem luta por sua vida.

A protagonista de João Miguel, Santa, aguenta desaforo e até mesmo prostituição para preservar o ideal de domesticidade ao qual ela tanto aspirara. Para manter vivo único homem que a pode defender da vida da rua, ela faz o que tem que fazer, inclusive vender o corpo. A sua luta pelo ideal de domesticidade demonstra que ante a condena segura à prostituição, a mulher prefere a domesticidade. Portanto, ela atém-se à domesticidade com vigor, não de vítima, mas de agente²⁸⁶.

Em 1937, a romancista cria *Noemi*, protagonista da obra *Caminho de Pedras*. A personagem já nasce de uma condição de vida familiar excepcional, se pensarmos a tradição familiar vista pela sociedade, em meados da década de 1930 (tradicionalmente composta por pai, mãe e filhos), isto é, ela nasce como fruto do terceiro matrimônio de sua mãe que, ao concebê-la, já estava velha e sem grandes disposições.

Noemi é uma mulher forte que, mesmo casada e com um filho, decide se separar de seu marido, *João Jacques*, para viver com outro homem, *Roberto*, um organizador de uma unidade comunista em Fortaleza, a quem passara a amar. Tal atitude somada às suas posturas militantes em causas políticas, causa-lhe grandes consequências, como a recriminação da sociedade, o tratamento diferenciado em seu trabalho, entre os amigos, culminando por fim com seu desemprego. Embora, inicialmente, a narrativa nos dê a impressão de que *Noemi* é uma mulher aparentemente feliz, e que, envolvida com seu trabalho e com sua casa, possui uma vida satisfatória (pois é independente financeiramente, significando que é ainda contribuinte com as despesas da família), a protagonista, no entanto, demonstra inquietude interior e um certo desejo de buscar algo que dê, de fato, significado à sua vida. Tal desejo a impulsiona a participar do movimento comunista e acaba despertando nela anseios de liberdade, tamanho é o seu envolvimento e satisfação com a política.

Assim, através dessa personagem, Rachel de Queiroz constrói uma figura feminina composta por ideias de vida próprias, com posturas de engajamentos políticos, e cheia de determinação para lutar por suas convicções e sentimentos. Seu divórcio e,

²⁸⁶ COURTEAU, Joanna., 2001, p. 750.

posteriormente, sua vida solitária, marcam outro passo da mulher em face da sociedade: ainda que passando por problemas e sendo discriminada, uma vez que a sociedade da época não aceitava para a mulher o envolvimento político, ela decide (e insiste) em viver e enfrentar suas lutas, sempre acreditando na vida e em dias melhores, porque à *Noemi*, não cabia a continuidade da legitimação de papéis femininos, instituídos pela sociedade; ela não se satisfazia com a servidão doméstica e, tampouco, com uma maternidade devota.

Caminho de Pedras marca, por essa via de análise, uma nova abertura para se questionar a posição da mulher na sociedade, desafiando, por conseguinte, inferências patriarcais no discurso da ideologia dominante. Além do quê, essa obra opera uma retomada de comportamentos iniciados em *O Quinze*, com *Conceição*, uma vez que *Noemi* acaba colocando em prática certas atitudes que *Conceição* tomava conhecimento através de suas leituras. Desse modo, a participação política de *Noemi* se mostra como a concretização de uma iniciativa já vista em *Conceição*, simbolizando ainda, a pequena, mas significativa abertura, para a vida das mulheres.

Já em 1939, no seu quarto romance, *As Três Marias*, Rachel de Queiroz nos contempla com *Guta (Maria Augusta)*, a jovem moça que não aceita as imposições de um ideal patriarcalista a que sua madrastra e toda a sociedade, de forma geral, insistem em lhe transmitir. A protagonista demonstra não querer para si mesma uma vida exclusivamente atrelada a um homem, a um marido, a uma esfera exclusiva de trabalhos domésticos ou de repartições públicas, direcionando-lhe suas funções e sua posição social.

O fim apologético daquilo tudo era preparar em mim a futura mãe de família, a boa esposa chocadeira e criadeira. Eu, no entanto, sentia apenas que queria aproveitar minha presença em casa, tirar serviços de mim, e os mais desinteressantes e inglórios. E ninguém me entendia [...]²⁸⁷.

Percebe-se então, que esta nova protagonista de Rachel de Queiroz, também compartilha um mesmo desejo de liberdade e independência para sua vida, e que assim como *Conceição* deixou a fazenda para lecionar na cidade, abandonando seu ambiente doméstico para cuidar de sua vida, e assim, dar um sentido para sua existência. “Comecei a trabalhar. E parecia-me que a felicidade começava. Viver sozinha, viver de mim, viver por mim, livrar-me da família, livrar-me das raízes, ser só, ser livre!”²⁸⁸. Mesmo consciente de que a liberdade

²⁸⁷ QUEIROZ, Rachel de., 1973, pp. 58-59.

²⁸⁸ *Idem*, p. 60.

traria consigo muitas dificuldades, a protagonista decide se arriscar; rompe o elo com sua casa, com sua família e parte rumo à capital:

Minha alma era como a daquele soldado da história de Pedro Malasarte que abandona tudo, sai de mochila às costas, sofre fome, perseguições, anda cheio de poeira e cansaço por cidades estranhas [...]. Ele, porém, escravo do desejo de “ver”, de “conhecer”, afronta tudo, continua eternamente atrás da surpresa impossível, do nunca visto, caminhando sempre para a frente, sob o sol e por entre perigos. Eu me sentia igual a ele [...]”²⁸⁹.

Concernente às características que a autora imprimiu nessas personagens, pode-se perceber que tanto *Conceição* quanto *Guta* apresentam algumas semelhanças no modo de ver o mundo. A primeira não queria para si uma vida ao lado de um homem que, tendo o apego à terra como essência de vida, não almejava os mesmos projetos que ela, e tampouco compartilhava das mesmas visões sobre a mulher na esfera conjugal. Ela, jovem que sentia ânsias de liberdade, de conhecimento intelectual e de mundo, decide-se privar do casamento e viver sob seus próprios meios. “Conceição tinha vinte e dois anos e não falava em casar. [...] Dizia alegremente que nascera solteirona. Ouvindo isso, a avó encolhia os ombros e sentenciava que mulher que não se casa é um aleijão... – Esta menina tem umas ideias!”²⁹⁰. A segunda, *Guta*, decide fugir das imposições sociais, e viver, literalmente, também sob suas próprias convicções, uma vez que julgava ser inadmissível passar toda a sua existência atrelada a funções domésticas ou presa a trabalhos de escritório. “[...] Viver uma vida complexa, onde as criaturas realmente existem, amam, sofrem, morrem, não sabem o que é passar a vida sentadas a uma máquina escrevendo fichas [...]”²⁹¹.

Entretanto, a quarta protagonista de Rachel de Queiroz, dá um passo à frente da primogênita, *Conceição*. Além de sair de casa e decidir ‘viver por si’, *Guta* acaba tendo dois relacionamentos amorosos e constatando o ganho feminino de escolher seu próprio companheiro. Primeiramente, a jovem se relaciona com um artista, pintor boêmio e com má fama (“-Ora, Guta! A tal vida dele é por aí, com “essas mulheres”...”²⁹²). Mas aos poucos, descobre que ele não era a pessoa com quem sonhara amar, e que não o amava, portanto, conforme constata: “E o meu amor vivia inteiramente dessas imaginações e desses sonhos absurdos. Era aquela a minha maneira de amar e decerto não era rigorosamente Raul que eu

²⁸⁹ *Idem*, p. 61.

²⁹⁰ QUEIROZ, Rachel de., 1979, p. 5.

²⁹¹ QUEIROZ, Rachel de., 1973, p. 61.

²⁹² *Idem*, p. 74.

amava [...]”²⁹³. E em seguida, *Guta* vislumbra o amor, como o que de fato sonhara, com outro rapaz, concluindo enfim: “Afinal eu atingia aquela impressão de felicidade e sossego que sempre julgara impossível, inalcançável [...]. Era como se Isaac, pelo milagre da sua presença, do seu braço em redor dos meus ombros, me restituísse à infância, à alegria livre e nua [...]”²⁹⁴.

Nesta perspectiva, o estudo de Maria de Lourdes Leite Barbosa (1999) sobre as protagonistas de Rachel de Queiroz contribui com nossa análise, porque segundo ela, a maioria dos romances da escritora cearense tomam *O Quinze* como ponto de partida, no que tange ao olhar sobre a mulher, e a cada obra nova, a romancista endossa ainda mais a figura feminina, acrescentando-lhe algo novo, retomando aspectos abordados em livros anteriores, como que para dar seguimento às reflexões sobre a mulher na sociedade. Desse modo, segundo a pesquisadora: “[...] O problema da emancipação feminina ganha nova inflexão nesse romance [*As Três Marias*], que, segundo a própria autora, é o mais autobiográfico de todos”²⁹⁵.

Além disso, a leitura dessas obras e a análise de suas protagonistas nos revelam que, de alguma forma, é como se existisse um fundamento em comum entre esses livros; a cada romance, Rachel de Queiroz parece criar mulheres que lutam por realizar-se social e pessoalmente, uma vez que, a cada obra, a figura feminina avança um passo com relação à protagonista que a precedeu. As mulheres rachelianas, como na afirmação de Maria de Lourdes Barbosa (1999), “[...] vão, aos poucos, libertando-se das amarras sociais e voltando-se para a satisfação pessoal”²⁹⁶. Para completar tal pensamento, o comentário do então presidente da Academia Brasileira de Letras, em 2000, Tarcísio Padilha nos serve de apoio, quando afirma que dentre a produção artística da romancista, elege *Dôra*, *Doralina* e *Memorial de Maria Moura* como as obras de destaque para a representação da mulher. Assim, ele diz: “O feminismo que eu vejo por aí é ressentido. A autêntica feminista é Rachel porque é o feminismo da presença consciente, da coragem e da determinação da mulher”²⁹⁷.

Coerente aos moldes de constituição psicológica e social de suas mulheres, Rachel de Queiroz, por meio de cada uma de suas personagens, representa diferentes circunstâncias de vida feminina e diferentes modos de sobreviver às suas condições sociais. São figuras solteironas, divorciadas ou que até mesmo já se prostituíram, mas cujo desejo de

²⁹³ *Idem*, p. 87.

²⁹⁴ *Idem*, pp. 128-129.

²⁹⁵ BARBOSA, Maria de Lourdes Leite., 1999, p.16.

²⁹⁶ *Idem*.

²⁹⁷ Cf. O Estado de São Paulo, Caderno 2 – Variedades, 16 nov. 2000.

autorrealização e ainda, anseios de se realizar maternalmente²⁹⁸, constituem-se como marcas de suas características.

Por meio desta representação Rachel de Queiroz sugere, sem fazer caso da condição social, que a mulher do Nordeste na época de produção estas obras visa a maternidade e dela derivada domesticidade como central à sua experiência de vida. Não obstante o seu estado civil ou social a mulher do Nordeste deixa que seu ser seja definido pela maternidade²⁹⁹.

Porém, mesmo que a maternidade seja um desejo recorrente nessas mulheres, cada uma delas irá trilhar caminhos que, por motivos variados, resultarão em frustração e quebra de expectativa dessa aspiração, porque cada uma a sua maneira, não se realizará enquanto mãe. Assim, após a construção dessas grandes mulheres, e depois de passar 36 anos sem nenhum romance publicado, Rachel de Queiroz lança *Dôra, Doralina*, em 1975, obra que apresenta nossa heroína, *Dôra*, juntando-se ao rol de figuras femininas emblemáticas e instigantes.

3.2 *Dôra, Doralina*: idiosincrasias de emancipação

Em conformidade com algumas discussões levantadas por outras personagens, em seu quinto romance, *Dôra, Doralina* (dividido em três partes, “O Livro de Senhora”, “O Livro da Companhia” e “O Livro do Comandante”), Rachel de Queiroz constrói *Dôra*, uma figura que também vivencia dramas existenciais, também luta por sua autorrealização e, de alguma forma, retoma algumas etapas que não foram bem resolvidas pelas mulheres das obras anteriores.

Segundo Ítalo Gurgel (1997), *Dôra, Doralina* representa “[...] o livro da mulher brasileira, nordestina, sertaneja, confrontada com desafios existenciais que tendem, invariavelmente, a subjugar-la, a mantê-la presa a um trágico destino”³⁰⁰. Se até *As Três Marias*, a romancista cria situações problemáticas, proporcionando às suas heroínas a desestabilização de alguma função feminina a que a sociedade destinava como sendo ideal de mulher, seja na não realização matrimonial, ou doméstica, ou materna, o quadro social apresentado por Rachel de Queiroz revela a escassez de opções a que o destino de mulher tem à sua frente. Quando nenhuma dessas alternativas lhe são suficientes e a satisfazem, a mulher se vê, conforme Joanna Courteau (2001), diante de um abismo existencial. Nesse âmbito

²⁹⁸ Ainda que as protagonistas percam seus filhos, ou nem cheguem a concebê-los, ou ainda, os têm mas eles morrem em seguida, pode-se perceber um profundo desejo de realização maternal em torno dessas mulheres.

²⁹⁹ COURTEAU, Joanna., 2001, p. 750.

³⁰⁰ GURGEL, Ítalo., 1997, p. 47.

problemático, Courteau considera que com a obra *As Três Marias*, a autora deixa no ar a indagação sobre qual seria, então, o lugar ideal para a mulher, sem a realização da maternidade. Seria possível a realização pessoal e social de uma mulher sem conseguir ser mãe?

No preâmbulo dessas discussões, surge *Dôra*, protagonista que coloca em pauta toda a problemática vivida pelas outras heroínas, alargando ainda mais a visão sobre a mulher, uma vez que simboliza uma existência sem, necessariamente, estar atrelada às funções biológicas. E aqui, a análise da filósofa Simone de Beauvoir vem corroborar com a representação de *Dôra*, porque realça a noção de que os aspectos biológicos femininos, não são elementos suficientes para definir a mulher enquanto mulher e, principalmente, quanto às suas posições sociais.

Segundo Lúcia Ozana Zolin (2004), durante muito tempo, a tradição patriarcal impôs ao meio social a noção de que os aspectos biológicos dos sujeitos é que definiriam seus destinos sociais; contudo, Beauvoir demonstra que biologia e destino não devem ser vistos como elementos correlatos, pois um não justifica a existência do outro. Assim considera Beauvoir: “[O corpo] [...] só tem realidade vivida enquanto assumido pela consciência através das ações e no seio de uma sociedade [...]”³⁰¹, ou seja, o fato de ser biologicamente mulher não determina o seu destino social, nem uma posição submissa, tampouco uma existência baseada em regras, em condições; tal aspecto será representado por *Dôra*, uma vez que será essa a mulher que não corresponderá com as opções de vida oferecidas pelo meio, simbolizando, portanto, a frase de Beauvoir: “biologia não é destino”.

Instaura-se, assim, a necessidade de compreensão do significado de ser mulher na sociedade, uma vez que a representação de *Dôra* assume a ideia de que a mulher é “[...] definida historicamente, e não biologicamente”³⁰². Nesse sentido, as discussões levantadas por Suzana Bornéo Funck (1992), vem aclarar nossas ideias, justamente porque a pesquisadora coloca em evidência a problemática feminina, atrelada à questão social:

Afinal, o que é uma mulher? [...]. Muito provisoriamente, eu diria que uma mulher é um indivíduo cuja subjetivação ocorre dentro de normas e comportamentos socialmente definidos como femininos pelo contexto cultural em que se insere, seja aceitando-os ou rebelando-se contra eles [...]³⁰³.

³⁰¹ BEAUVOIR, Simone., 1970, p. 57.

³⁰² HALL, Stuart., 2005, p. 13.

³⁰³ FUNCK, Suzana Bornéo., 2011, p. 67.

Ao firmar nuances subjetivas para personificar uma representação de mulher (simbolizada aqui como inserida num contexto nordestino de 1930), Suzana Funck (2011) acrescenta que esses aspectos psicológicos do feminino fazem parte da noção de identidade a que a mulher adquire, e que se mostra ‘sempre incompleta e em transformação’, porque é entendida como algo que está atrelado a questões culturais. Sendo a cultura um elemento social, ela estará sempre em constante transformação, uma vez que a sociedade não é estável. Entretanto, como nossa análise sobre a mulher se baseia na mulher ficcional, isto é, na mulher simbolizada pela literatura, apoiamo-nos no pensamento de Funck, quando a autora afirma que,

[...] no momento em que o termo “mulher” é colocado no binômio “mulher e literatura” (ou “a mulher na literatura”), novas considerações precisam ser feitas. O termo aqui funciona como uma marca de diferença, implicando uma relação que qualifica ou restringe a literatura, e indicando um recorte específico que determina um posicionamento político. Na verdade, temos aqui duas “mulheres” – uma [...] corporificada e fora da literatura; outra dentro, discursivamente imaginada (ou imaginando, se considerarmos a autoria). A primeira, que somos nós, não pode prescindir de uma consciência crítica interessada. [...] É esse conhecimento emancipatório que emerge da conjunção dos termos “mulher” e “literatura”. Esta mulher aí nomeada subsidia uma importante mudança na instituição da literatura, seja pela alteração do cânone, por meio do resgate, seja pela ampliação das possibilidades interpretativas do texto literário. A segunda mulher está nos textos. E é a política de sua representação que nos interessa na medida em que, imaginada, ela dá maior importância na construção dos sistemas a partir dos quais nos subjetivamos. Se somos as histórias que nos contam – tanto no sentido de que elas nos representam quanto no de que são contadas para nós – então as narrativas podem se tornar uma fonte de identificação [...] ³⁰⁴.

Paralelo a essa ideia, a noção de mulher representada pelo romance *Dôra*, *Doralina* se torna instigante, porque opera um resgate nas análises sobre o ser feminino partindo, principalmente, de sua subjetividade, de suas inquietudes psicológicas para, em seguida, ampliar as possibilidades interpretativas do texto literário, como postula Suzana Funck. E será essa mulher textual, que revelará uma nova visão de emancipação e regresso feminino, concomitante com as transformações socioculturais de 1930.

No entanto, a subjetivação de que fala Funck, construída a partir de um determinado contexto cultural, revela nuances de rebeldia em *Dôra*, porque avessa a certos comportamentos e atitudes de outros sujeitos com os quais convive, a personagem cria sua própria definição de vida perante o seu espaço social. Ainda que permaneça nela certos

³⁰⁴ *Idem*, pp. 71-72.

resquícios de servidão feminina à figura masculina, por exemplo, a penúltima heroína de Rachel de Queiroz se constitui de fortes evidências de subversão aos valores e aos discursos dissuadidos pela sociedade. Numa breve referência histórica aos costumes e à visão que se tinha da mulher, o psiquiatra Luiz Cuschnir (2007) comenta que,

Subjugadas quando solteiras ao mando dos pais, as mulheres eram passadas às mãos dos maridos nos mesmos esquemas de poder e exigência. Os homens mandavam, elas obedeciam, e assim foi por muito tempo. Mas as mulheres foram aos poucos cortando as amarras e assumindo seus verdadeiros desejos, num movimento [...] que foi se alastrando ano após ano até eclodir com muita intensidade, num misto de euforia, coragem e poder³⁰⁵.

Dentre a servidão as obrigações domésticas, os cuidados com os pais e, em seguida, com o marido, a casa, e os filhos, posições ocupadas pelas mulheres bem lembradas por Luiz Cuschnir, a “Mulher na história do Brasil” abordada por Mary Del Priore (1994), mostra-nos como essas mesmas posições sociais ocupadas por elas serviram para inseri-las em determinados estereótipos que acabaram repercutindo no modo como sua imagem foi representada. Assim, segundo Mary Del Priore,

A mulher na história do Brasil tem surgido recorrentemente sob a luz de estereótipos, dando-nos enfadada ilusão de imobilidade. [...] Para romper com a silenciosa paisagem dos estereótipos femininos, fundada na negação dos papéis históricos representados por mulheres, faz-se necessário rastrear a informação mais humilde, adivinhar a imagem mais apagada e reexaminar o discurso mais repetido³⁰⁶.

Desse modo, oriundas de uma atmosfera patriarcal, em que seus comportamentos e modos de vida eram ditados por leis sociais, e poderes simbólicos (como referência à teoria do sociólogo, Pierre Bourdieu), as mulheres rachelianas se rebelam e não se ajustam, adequadamente, aos modelos de vida de seus contextos sociais, porque contestam uma ordem social vigente; são contra imposições de seus pais (seja a de *Dona Inácia*, avó de *Conceição*, ou com as imposições da madrasta de *Guta*, ou ainda *Senhora*, com seu poderio sobre *Dôra*) nos seus modos de conceber e pensar a vida, porque prezam por uma liberdade autêntica, sincera e legítima, de forma que possam se realizar sem se preocupar com opiniões alheias ou com discursos culturais, como se suas existências também estivessem envolvidas com um certo caráter utópico, idealizador não somente da vida, mas do homem em relação a ela.

³⁰⁵ CUSCHNIR, Luiz., 2007, p. 30.

³⁰⁶ DEL PRIORE, Mary., 1994, p. 11.

Nessa tessitura de análise da mulher, a subversão e um certo caráter sonhador da protagonista *Dôra*, supõe uma redescoberta do olhar social sobre a mulher, feita pela personificação da própria personagem. Os avanços e retrocessos que vivencia, revelam um rompimento com um passado patriarcal, mas também, a preservação de certos costumes conservadores. O preço por sua liberdade e a negação a determinadas funções femininas, trazem fortes consequências para sua vida, como a solidão, por exemplo. E imbricada nesse processo de idas e vindas, a pesquisa de Lígia Chiappini (2002) elenca uma série de elementos para se entender a problemática feminina em Rachel de Queiroz. Para nosso estudo, tomamos como base as considerações pertinentes a *Dôra*.

As heroínas [...] podem ser lidas como projeções da própria autora, cuja vida [...] parece apontar para um misto de ruptura e conservadorismo, no que diz respeito ao comportamento das mulheres de sua geração e origem social. Um fatalismo obscuro pesa sobre a totalidade dos romances, que evitam o final feliz. As mulheres fortes, que buscam a liberdade, seja pelas letras, seja pelas armas, ficam sozinhas, sem marido e, [...] sem filhos (ou não chegam a tê-los ou perdem-nos). As mulheres de Rachel são sensíveis aos problemas sociais do País, não apenas da região nordeste [...]. Aqui já se sugere que o preço para a liberação dessa mulher, que pensa e sente as mazelas do País e as suas próprias, será a solidão. A liberdade de pensar, agir, trabalhar e viajar pede o sacrifício da maternidade e de uma vida em comum com um homem amado. [...] Essa afirmação fica ainda mais interessante para quem quer rever um certo Brasil, ainda patriarcal, embora urbanizado, do ponto de vista das mulheres³⁰⁷.

Tendo em vista a projeção da heroína *Dôra* dentro do quadro de representações femininas de Rachel de Queiroz, consideramos que a análise de Chiappini sobre as questões de identidade e de cultura apresentadas pela romancista nordestina, poderia se aplicar a essa personagem, seja pela mistura de ‘ruptura e conservadorismo’ em seus comportamentos, seja pela busca por uma existência livre ou ainda, pelo fatalismo a que sua vida se encerra.

Pensando por esse viés e considerando a subversão comportamental de *Dôra*, consideramos a análise da autora Suzana Pravaz (1981) sobre modelos de mulheres para interpretar e justificar as atitudes da personagem, a que, a nosso ver, corresponderia ao perfil de ‘mulher combativa’, como afirma Pravaz: “[...] Seu território é [...] a luta pela vida, a superação de desafios. Sua tarefa, fazer-se cargo das situações em que se encontra e conseguir soluções, às vezes dramáticas, talvez heroicas”³⁰⁸. E toda a sua luta pessoal não somente por sua sobrevivência no meio, mas ainda por sua significação no seu espaço, será motivada a

³⁰⁷ CHIAPPINI, Lígia., 2002, p. 170.

³⁰⁸ PRAVAZ, Susana., 1981, pp. 61-62.

partir de uma inquietação interior que, já abordada em outras personagens rachelianas, agora acrescentará uma postura de emancipação. Será esse o desafio combativo com o qual *Dôra* se deparará.

3.3 As inquietudes

O drama da protagonista de *Dôra*, *Doralina* é apresentado nas três partes do livro, cada uma representando um novo capítulo de sua vida. Através da memória, *Dôra* relata sua vida em dois tempos distantes cronologicamente: o tempo da vivência e o tempo da recordação, demarcando duas posturas distintas, uma vez que a narradora que fala já não é a mesma pessoa que viveu aquelas situações.

Assim, primeiramente, ela vive o drama do convívio com a mãe, mulher que legitima uma postura patriarcal, não demonstra nenhum afeto pela única filha e se torna amante do próprio genro, *Laurindo*; posteriormente, a personagem conhece uma companhia de teatro e resolve segui-la, num itinerário de dificuldades financeiras, mas cheio de satisfação para sua vida, deixando evidente o apreço pelo mundo artístico; nesse entremeio, *Dôra* conhece o *Comandante*, homem por quem se apaixona e com quem inicia uma nova fase de sua vida, dando seguimento à última parte do romance.

A personagem nasce na fazenda *Soledade*, e não tendo conhecido seu pai, cresce sendo criada pela mãe, *Senhora*, e pelos empregados da casa. Como sua relação com *Senhora* não é tranquila e tampouco afetiva, *Dôra* cultiva uma memória doce sobre a figura de seu pai, sobre a boa imagem que construía dele, principalmente porque ao se apresentar na história, a narradora coloca em evidência seu despreço pelo próprio nome e se alegra ao saber que seu pai, talvez inconscientemente, não a chamava pelo vocativo que tanto lhe causava tristeza, *Maria das Dores*, mas sim, por *Doralina*, resgatando-a da ideia simbólica de sofrimento, e de dor a que estaria predestinada a viver. Ainda sobre a questão do nome, Ítalo Gurgel (1997) acrescenta que *Maria das Dores* representaria uma espécie de cordão umbilical que uniria *Dôra* a sua mãe, revelando uma forma de *Senhora* sempre poder lembrá-la de que ela era a dor de seu parto, o fardo de ter que dividi-la com sua vida.

O poder e a força de *Senhora* sobre a fazenda *Soledade* e sobre a vida dos moradores (sobretudo a de sua filha, *Dôra*), pode ser visto através da imagem simbolizada por um molho de chaves que ela carregava no bolso. As chaves poderiam sugerir o poderio que a matriarca tinha em mãos, e que, muito mais do que restrito ao espaço de suas terras, seu domínio se estendia por todo o entorno da região onde vivia. Esse traço presente em *Dôra*,

Doralina, segundo Maria de Lourdes Barbosa (1999), representaria a influência e o diálogo que a romancista Rachel de Queiroz realiza com o imaginário sociocultural do Ceará, uma vez que “é tradição na literatura e História do Ceará a personagem forte, mulher valente e de ação”³⁰⁹.

A autoridade de *Senhora* sobre a vida de *Dôra* é, pois, um fato significativo no romance. A narradora, ao trazer à tona as passagens mais tristes de sua vida, deixa em evidência principalmente a problemática vivida na relação com sua mãe, em passagens como a seguir:

Pois a mesma Senhora, que eu pensei que ia carregar comigo, encravada em mim pelos séculos dos séculos, nem precisou morrer para ir passando, foi morrendo para mim cada dia um pouco, **e quando veio a notícia da morte de verdade quase dei um suspiro aliviada, agora estava tudo certo, nossas contas quitas.** As mágoas que me restassem ou talvez algum remorso, r ponto, estava tudo enterrado. **Houve um tempo em que eu pensei que, morrendo ela, era como se me tirassem de cima uma pedra de cem quilos, mas engraçado, a pedra tinha se gastado sem que eu sentisse**³¹⁰.

Como desdobramentos do autoritarismo de sua mãe, *Dôra* casou-se com um primo, *Laurindo*, numa união mais parecida com um acordo de negócios do que um matrimônio, propriamente. O enlace, negociado por *Senhora*, não é satisfatório para *Dôra*, já que além de descobrir, aos poucos, o mau caráter do marido, a protagonista, impremeditadamente, toma conhecimento do envolvimento sexual do esposo com sua própria mãe, marcando uma grande desilusão em sua vida.

Não realizada enquanto esposa, *Dôra* também não se satisfaz enquanto mãe, pois perde seu bebê tornando-se, em seguida, estéril. E após uma série de acontecimentos relatados por sua memória, a primeira parte do livro se encerra com a morte misteriosa do esposo *Laurindo*, sugerida, entretanto, por uma vingança de um dos moradores da fazenda, o jagunço *Delmiro*.

Com a viuvez, *Dôra* dá início a um novo capítulo de sua vida (e também do romance), ao decidir deixar a fazenda e ir morar na cidade, numa pensão de uma prima, *Dona Loura*. A pensionista hospedava um grupo de artistas (*Companhia de Comédias e Burletas Brandini Filho*) que se simpatizaram com *Dôra* e a influenciaram na decisão de trabalhar com eles.

Evidenciando que desde criança sonhara em ser atriz, *Dôra* opta por seguir a companhia de artistas e experimenta uma vida de aventuras e dificuldades em viagens e

³⁰⁹ BARBOSA, Maria de Lourdes Leite., 1999, p. 54.

³¹⁰ QUEIROZ, Rachel de., 1975, p. 11, grifo nosso.

apresentações pelo Brasil. Entretanto, embora se sinta feliz por se encontrar numa situação de liberdade, euforia e, ao mesmo tempo, de utilidade para sua vida, em seu relato, *Dôra* acrescenta à nova fase de felicidade os momentos difíceis que vivera anteriormente nos tempos de fazenda. Esse contraponto na leitura permite perceber a profunda necessidade que a personagem sentia em se libertar do autoritarismo de sua mãe e, mais ainda, de realmente viver, já que considerava a existência anterior à mudança para a cidade, como tempo perdido. “[...] Eu respondia que [...] acabava de deixar vinte e seis anos de prisão e carcereiro atrás de mim”³¹¹.

O encontro com uma companhia teatral, além das alegrias e da vida nova, também possibilitou conhecer o *Comandante*, homem por quem *Dôra* realmente se apaixonara e que a permitiu sentir a satisfação de ser esposa, como no trecho em que ela diz: “Eu, a todo momento tocava nele, na mão, no cabelo, na roupa, me perdia olhando para ele, ouvindo o que ele dizia, às vezes à toa, só escutando o som da voz, sem prestar atenção às palavras, como quem escuta música”³¹². Desse modo, o amor devotado ao *Comandante* demonstra que a protagonista não se importa em submeter-se a ele, uma vez que ela o faz por vontade própria, por amor.

Após a morte de seu amado, ocasionada pela febre tifoide, *Dôra* decide retornar à fazenda *Soledade*, para passar o resto de sua vida por lá, onde tudo lhe era familiar e onde tudo era também seu.

Tendo em vista o percurso trilhado por *Dôra* nos três capítulos que compõem a narrativa, a leitura do texto permite perceber que as nuances dramáticas pelas quais ela vivencia partem de uma espécie de inquietação interior atrelada a um desajuste com relação ao seu meio.

Assim, independente da posição social a que a mulher ocupa, o sucesso e a realização de sua vida dependerão do seu modo de adaptar-se a essa existência, encontrando formas de satisfação pessoal. Tal abordagem se mostra recorrente na produção ficcional de Rachel de Queiroz, porque cada uma de suas mulheres age de alguma maneira para encontrar esse ponto de satisfação. Nesse sentido, de acordo com Mary Esther Harding (1985), cada sujeito possui níveis de subjetivação que vão além de aspectos relacionados ao instinto humano, ou seja, vão além das funções que estão relacionadas ao convívio coletivo, a vida em sociedade, justamente porque partem de uma individualidade a que cada pessoa carrega consigo. “Pois todo ser humano não tem somente impulsos e instintos que necessitam de uma

³¹¹ QUEIROZ, Rachel de., 1975, p. 95.

³¹² *Idem*, p. 194.

vida levada coletivamente no grupo social para a sua satisfação, mas tem outros instintos e impulsos que o instigam a encontrar-se como um indivíduo único”³¹³. No caso da mulher, segundo Harding, essa subjetividade interior é ainda mais problemática porque a sociedade, vista sob o panorama da civilização, dá grande importância aos aspectos exteriores dos indivíduos (não só os aspectos físicos, mas os sociais também), enquanto no caso feminino, o maior valor será dado aos aspectos interiores, subjetivos e, portanto, mais envolvidos com as nuances sentimentais.

Pode-se dizer que no caso de *Dôra*, a análise de Mary Harding nos serve de apoio, porque mesmo vivendo em condições satisfatórias (*Dôra* é filha de fazendeiros, e única herdeira de sua mãe, pertencente à elite agrária), a protagonista não se sente à vontade e, tampouco feliz na sua própria casa, uma vez que há indícios de inquietude pessoal que ela carrega consigo, e que são constantemente apresentados por meio de seus relatos memorialísticos. E muito embora a protagonista esteja vivendo num ambiente familiar de conforto, segurança e de relativo status social, é a significância de seu papel no meio que ela busca, como bem postula Betty Friedan, “[...] é o papel tradicional da mulher que esta insatisfação questiona”,³¹⁴ uma vez que sua existência é baseada nas imposições e nos moldes de vida de sua mãe, ou seja, é a opressão a essa vida que ela coloca em questão, porque deseja comandar seu próprio destino, realizando-o conforme suas convicções.

Concernente à inquietação de *Dôra*, direcionamos nosso olhar para o início da narrativa, quando a protagonista nos relata a maneira como se dava sua vida na fazenda e, principalmente, como era seu relacionamento com a mãe. O poder de *Senhora* sobre sua vida, o medo e a reverência a que todos os moradores dedicavam a ela, corroboram com a construção da difícil circunstância de vida da personagem e da consolidação de seus anseios de mudança de vida, de costumes, de contexto. Na ausência de uma figura masculina para lhe impor regras e condutas, *Dôra* contava com a própria mãe para oprimi-la e exercer seu poderio. Mulher incapaz de demonstrar o mais simples dos gestos maternos, *Senhora* fazia questão de legitimar sua voz e seu poder na casa, principalmente por assumir a postura de viúva, dona de bens e de autoridade que se estendia além dos limites de sua fazenda, conforme a narradora nos informa:

[...] Casar foi coisa que ela nunca pretendeu depois de conhecer a sua força de viúva. Dizia muitas vezes com ar de queixa, mas eu sabia que era

³¹³ HARDING, Mary Esther., 1985, p. 34.

³¹⁴ FRIEDAN, Betty., *apud* ALVES; PITANGUY, 1985, p.53.

mostrando poder: - Mulher viúva é o homem da casa [...]. Naquela senzala nossa ela queria ser tanto a Sinhá como o Sinhô³¹⁵.

Até mesmo o vocativo utilizado por *Dôra* para se referir à mãe (*Senhora*), marca, por assim dizer, a submissão da protagonista perante sua própria genitora, porque se entende que ao chamá-la não pelo nome e nem por “mãe”, a narradora se coloca numa posição de estranhamento e distância de sua matriarca, uma vez que prefere referir-se a ela por um pronome de tratamento, assim como o faz os demais moradores da fazenda, reforçando ainda mais a força e o poder que sua mãe estabelece em sua vida.

- Que história é essa de bom-dia? Cadê a bênção? Olhei nos olhos de Senhora e sabia que estava sendo insolente; [...] depois baixei a vista para o pão de milho: - Maria Milagre conta que negro cativo era que tomava bênção de manhã e de noite. Senão levava peia. [...] – Também nos livros. Em livro nenhum que eu li nunca vi as moças tomando bênção. [...] Mas Senhora não escutou, e respondeu naquele jeito dela [...]. – O meu mal foi ter gasto o dinheiro que gastei botando você em colégio, pra só aprender essas besteiras. Eu tive vontade de dizer: “O seu mal é um só: foi eu ter nascido; e, depois de nascer, me criar.” Mas tive medo. Por esse tempo eu já tinha deixado de chamar Senhora de “mamãe”. Ainda não tomara coragem pra dizer “Senhora” como nome próprio, na vista dela – dizia “a senhora”, o que era diferente³¹⁶.

Tal relacionamento, somado às frustrações que *Dôra* sofreu em relação ao primeiro marido e, ainda, ao sentimento de estranhamento em relação a sua própria casa causados pela indiferença da mãe e de sua autoridade desmedida, impulsionaram-na a tomar uma decisão sobre sua vida, agindo conforme sua consciência para satisfazer uma inquietude interior que, como ela mesma relata, já se manifestava desde sua infância.

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 cunhas de Senhora, os cabras de Senhora. A casa de Senhora, o gado de Senhora. Aliás, ninguém no geral da fazenda nem mais dizia Senhora – só “a Dona. A Dona quer”, “a Dona mandou”³¹⁷.

Para realçar ainda mais a problemática do relacionamento com sua mãe, Madonna Kolbenschlag (1990) postula que a figura materna se manifesta como um espelho na vida da

³¹⁵ QUEIROZ, Rachel de., 1975, p. 28.

³¹⁶ *Idem*, p. 17.

³¹⁷ QUEIROZ, Rachel de., 1975, p. 32.

filha, e que sendo essa relação o maior vínculo estabelecido entre o ser humano, quando realizada de forma conturbada ou não bem sucedida, as consequências podem ser traumáticas para os filhos. Desse modo, no final da narrativa, ao se apropriar do mesmo papel masculino de fazendeiro patriarca, como legitimado por muito tempo por sua mãe, *Senhora*, passando a se dedicar plenamente à sua herança, às suas terras, *Dôra* põe em prática a ideia de Kolbenschlag, isto é, põe em prática a noção de que como a mulher tem sua mãe como espelho e referência, seu destino acabará desenvolvendo alguns reflexos desse relacionamento.

Contudo, a grande singularidade dessa mulher racheliana é o fato de ela não se tornar, igualmente, como sua mãe, porque sua vida a constituiu numa mulher diferente; ela apenas dá seguimento na reconstituição e no comando da fazenda (que é sua herança, portanto), seguindo os modelos de *Senhora*, e acaba assumindo o posto de chefe da casa, devido às circunstâncias em que se encontra, tudo isso dando início a um novo capítulo de sua vida. Pensando na postura de *Dôra* no desfecho da obra, e considerando que mesmo refletindo sua mãe, ela não seguirá igualmente todos os seus moldes, relacionamos tal aspecto com o episódio de desprendimento da jovem de sua casa.

Assim, quando na primeira parte do romance, intitulada “O livro de Senhora”, a narradora, após ficar viúva decide ir embora da fazenda, colocando em ação o desejo que sentia de viver sob seus próprios moldes, enfrentando os desafios que estariam por vir, ela acaba demarcando sua singularidade em relação à figura materna, e sua não adesão a uma vida nos desígnios de *Senhora*.

Na noite do sexto dia, quando todo mundo de fora já saíra, cheguei-me até onde estava Senhora, [...] e lhe dei arte de que ia embora. [...] De meninota vinha me preparando, criando coragem para aquela aventura. [...] O que meu coração pedia era conhecer o mundo! [...] Então eu pensei: é agora ou nunca. E toquei o plano que já vinha aperfeiçoando por anos³¹⁸.

Com o anúncio de saída de casa e, como bem nos lembra Maria de Lourdes Leite Barbosa (1999), *Dôra* demonstra que será a partir de sua viuvez e do desprendimento da fazenda, que ela gozará de sua desejada e efetiva emancipação.

³¹⁸ QUEIROZ, Rachel de., 1975, pp. 72, 77 e 78.

3.4 A herança patriarcal³¹⁹

Conforme já mencionado anteriormente, um dos fatores que influenciaram nas manifestações inquietantes de *Dôra* em face de seu contexto existencial na fazenda *Soledade* foi a relação difícil estabelecida com sua mãe, *Senhora*. No entanto, a mãe da heroína atuava de acordo com uma herança cultural, dando seguimento e reforçando um comportamento recorrente na sociedade rural brasileira, mais precisamente no sertão nordestino. Sua postura de mãe e de chefe de família demonstra nuances patriarcais, numa autoridade que a faz ser venerada e respeitada pelos empregados de suas terras, e por outras autoridades locais, e concentrar ainda, o poder a que seu posto social lhe imprime, gerando um domínio incontestável. Perguntada sobre a falta de sintonia entre mãe e filha (*Senhora* e *Dôra*) no romance, Rachel de Queiroz, em entrevista a Hermes Nery (2002) afirma que para compor esses personagens, baseou-se em seu conhecimento de muitas existências familiares que seguiam os mesmos moldes tradicionais de relacionamentos.

Era uma relação típica de muitas famílias que conheci [...]. Muitas de minhas amigas viviam dramas assim. [...] Mas o peso da opressão era uma tônica em grande parte das famílias [...]. Convivi com [...] colegas e senti os seus ambientes e sofrimentos. Aquilo me tocava, porque lá em casa as coisas não eram assim. Eu pensava: “Mas, por que tanta aporrinhção? Não pode isso, não pode aquilo”. [...] Eu vivia numa sociedade feudal. Era comum no Nordeste, notícias de fugas, homicídios, suicídios e outras barbaridades decorrentes da opressão vinda de casa. [...] O retrato de *Dôra* com sua mãe era, na verdade, o espelho deste drama subjetivo que eu via em muitas casas [...] ³²⁰.

A personagem feminina *Senhora*, perpetua uma forma de vida baseada no modelo patriarcal em que, por meio de um poder simbólico, a existência em sua casa discorre sobre suas próprias regras, sob seus pontos de vista, não somente no que diz respeito às funções domésticas, e ao funcionamento da fazenda, mas ainda com relação à vida de sua filha. Essa prática social, referida por Rachel de Queiroz na obra em questão, é comum no cenário brasileiro e, frequentemente, vista em pesquisas de sociólogos, antropólogos e mesmo

³¹⁹ O termo “patriarcal” alude a uma espécie de estilo de vida, gerenciada pela figura de um sujeito detentor de poder, de autoridade. Entretanto, tal poder não se refere ao sentido de força física, mas sim aquele poder simbólico, que, conforme postula Pierre Bourdieu, não é declarado, mas está presente nas relações sociais, seja com imposições ou com mandonismos do patriarca em relação a família, principalmente no seu domínio sobre a figura feminina (Cf. LAROUSSE CULTURAL, 1998, v. 18, p. 4490). De acordo com Christine Delphy (2009), embora o termo remonte a origens antigas, seu significado se preserva ao longo dos tempos como sendo “[...] quase sinônimo de “dominação masculina” ou de opressão das mulheres. [...] Portanto, o patriarcado é literalmente a autoridade do pai” (DELPHY, 2009, pp. 173-174), podendo ser ainda administrado pela figura do marido, de um irmão ou da própria mãe (como o que ocorre no caso da vida da protagonista).

³²⁰ NERY, Hermes Rodrigues., 2002, pp. 111-118.

romancistas. Segundo a própria autora, em entrevista³²¹, muitas famílias da elite nordestina, em ocasiões em que se ausentava o patriarca, chefe de família (seja por morte, por itinerários do marido em busca de melhores condições de vida, por exemplo), as mães e esposas se tornavam ocupantes desse cargo ‘masculino’, em que se assumia não somente suas próprias funções e obrigações domésticas (tidas como femininas), como ainda realizavam atividades de comércio, de cultivo e produção agrícola, de cuidado com os empregados, com a propriedade rural, entre outras atividades, aludindo às atitudes de um homem patriarca, porém, nesses casos, desempenhadas pela mulher.

Rachel de Queiroz (2002) afirma ainda que, se por um lado a postura patriarcal desenvolvida pela mulher é uma prática cultural presente na sociedade brasileira, desde os primórdios do período colonial, por outro lado, tal comportamento se torna problemático na medida em que as mães (assim como o faziam os pais), decididas a tomar conta dos filhos, escolhem e interferem em seus destinos afetivos, pessoais e até mesmo profissionais, resultando em situações como “[...] notícias de fugas, homicídios, suicídios e outras barbaridades decorrentes da opressão vinda de casa”³²².

Nesse sentido, o sociólogo Pierre Bourdieu (2006) discorre sobre esse poderio que não é nem físico, nem declarado, mas que está presente nas famílias, em sua herança de modos e costumes de vida, e que acaba influenciando consideravelmente na maneira dos sujeitos construírem suas identidades e se comportarem em suas próprias relações sociais. Assim, segundo Bourdieu, “[...] o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”³²³. Por esse viés, o poder do patriarca estaria envolvido com certas expectativas sociais que “[...] estão inscritas na fisionomia do ambiente familiar [...]”³²⁴.

Em diálogo com a teoria de Bourdieu, o estudo de Rose Marie Muraro (1995) acrescenta ainda que a noção do poderio da ideologia patriarcal é de tal forma imbricada na sociedade, e nos seus modos de vida, “[...] que muitos não conseguem pensar na organização da vida humana de maneira diferente da patriarcal, em que o macho domina de direito e de fato”³²⁵. E assim, afirma: “O patriarcado, com esta rede de conceitos e controles, transforma

³²¹ Cf. QUEIROZ, Rachel de. 2002, p. 116-117.

³²² *Idem*, p. 117.

³²³ BOURDIEU, Pierre., 2006, pp. 7-8.

³²⁴ BOURDIEU, Pierre., 2010, p. 72.

³²⁵ MURARO, Rose Marie., 1995, p. 61.

então, para sobreviver e consolidar-se, os laços afetivos existentes entre homens e mulheres, entre mãe e filhos [...] em relações de poder”³²⁶.

Diante dessas postulações, o tratamento de *Senhora* para com sua filha, *Dôra*, indiferente, autoritário e arrogante, reforma seu poder sobre a vida da jovem que se vê totalmente sozinha e à mercê dos mandonismos de sua mãe. Tal fato justifica seu desenfreado desejo de libertação, que é posto em prática a partir de sua viuvez, uma vez que através de seu relato, é que se pode perceber as condições de vida regrada a que estava submetida, desde a infância. O romance, no entanto, vai mais além, porque não se restringe ao universo doméstico de repressão da personagem, mas resgata ainda, algumas nuances de comportamentos femininos regrados na esfera social, ao fazer menção, por exemplo, a situação de vida de outras mulheres (como as atrizes da companhia de teatro, as mulheres donas-de-casa, as viúvas, as jovens recém casadas, as solteironas, as empregadas da fazenda, as mulheres negras, entre outras referências).

Em se tratando de mulher no sertão nordestino, segundo Miridan Knox Falci (2001), desde seu nascimento, “[...] a elas certos comportamentos, posturas, atitudes e até pensamentos foram impostos, mas também viveram o seu tempo e o carregaram dentro delas”³²⁷. Desse modo, o próprio cenário do Nordeste brasileiro engendra, conforme considera Falci, um cenário social cuja sociedade se edifica no conceito do patriarcalismo, “[...] altamente estratificada entre homens e mulheres”³²⁸.

No contexto sociocultural retratado pela narrativa, são reveladas imagens de um cenário em que as mulheres não possuíam muitos vínculos com os estudos. A própria *Senhora* não atribui importância às questões intelectuais, afirmando ainda que um de seus grandes erros foi ter enviado a filha ao colégio, como represália pelo fato de *Dôra* ter questionado uma de suas imposições e ter acrescentado que nos livros que lera, jamais havia encontrado alguma regra semelhante.

Diante disso, o texto revela que as mulheres que chegaram a ingressar ao colégio, nem dispunham de liberdade para concluir seus estudos, porque estando noivas, deveriam se ocupar com outras responsabilidades, nas quais os poucos anos de estudos, segundo seus futuros maridos, já se mostravam mais do que suficientes para exercerem tais funções. Assim, a narradora relata:

³²⁶ *Idem*, p. 65.

³²⁷ FALCI, Miridan Knox., 2001, p. 241.

³²⁸ *Idem*, p. 242.

[...] No primeiro ano saiu uma para se casar com um viúvo; e no último ano, [...] deu aquela epidemia de casamento, três alunas deixaram o colégio antes de receberem o diploma – os noivos achavam que elas já estavam sabidas o bastante e, mesmo para criar menino não se exige anel de grau³²⁹.

Já na fazenda, *Dôra* também não dispunha de liberdade para fazer o que bem quisesse, mesmo nas férias (ainda que, de acordo com Miridan Falci (2001), ser herdeira de fazendeiros, de terras e de ‘cunhãs’ fosse um privilégio de poucos, e um ideal de vida para muitas moças). Como parte das imposições de sua mãe, a protagonista era obrigada a ‘fazer renda’, “[...] ocupação de moça branca, em vez de sair correndo pelo mata-pasto, junto com as molecas”³³⁰. Além disso, outras funções, ditas femininas, eram permitidas a *Dôra*, como o cuidado dos doentes da fazenda, numa alusão ao fato de que nesses poucos momentos é que ela poderia desempenhar suas habilidades livremente. “Moça de fazenda tem treino de enfermeira. [...] Eu ficando mocinha, Senhora foi me entregando as obrigações ao meu alcance [...]”³³¹.

As saídas regradas da fazenda também realçam as restrições na vida das jovens do sertão. “Ia-se à cidade só por ocasião das festas religiosas locais – uma ou duas vezes por ano”, como bem nos lembra Miridan Falci (2001); ou ainda por motivos de saúde, como tratamentos médicos, por exemplo. Fora essas necessidades, o universo feminino se restringia ao lar, ou seja, a fazenda.

As mulheres de classe mais abastada não tinham muitas atividades fora do lar. 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. [...] No sertão nordestino [...], a mulher de elite, mesmo com um certo grau de instrução, estava restrita à esfera do espaço privado, pois a ela não se destinava a esfera pública do mundo econômico, político, social e cultural. [...] Muitas filhas de famílias poderosas nasceram, cresceram, casaram e, em geral, morreram nas fazendas de gado³³².

No entanto, dentre todas as passagens presentes na primeira parte do romance, “O Livro de Senhora”, o trecho em que a narradora relata a chegada de *Laurindo* (seu primo e, posteriormente, seu primeiro marido) à fazenda *Soledade*, corrobora ainda mais com a representação de nuances patriarcais no ambiente rural. Considerada por Maria de Lourdes Leite Barbosa (1999) como uma “prisão voluntária” a que *Dôra* se deixa submeter, o

³²⁹ QUEIROZ, Rachel de., 1975, p. 32.

³³⁰ *Idem*, p. 33.

³³¹ *Idem*, p. 34.

³³² FALCI, Miridan Knox., 2001, pp. 249, 251.

casamento com *Laurindo* marca mais um dos domínios de sua mãe em sua vida. Como a narradora mesmo revela, foi um ato inesperado, repentino, uma vez que ela mesma não nutria esperanças de se casar. *Senhora* toma a frente de todas as providências para estabelecer laços mais estreitos com o pretendente de sua filha, como numa postura de pai, de chefe de família, pois é ela quem conversa mais com *Laurindo* do que a própria *Dôra*. Nesse sentido, Falci (2001) acrescenta que “o casamento da elite do sertão nordestino sempre foi antes de tudo um compromisso familiar, um acordo, mais do que um aceite entre esposos³³³”, e que à mulher, portanto, cabia aceitar, sem contestação, o pretendente sugerido pelos pais.

Assim, a chegada de uma figura masculina na fazenda causa grande alvoroço e mudança de comportamentos, seja pelas ordens de *Senhora*, seja pela própria postura das mulheres da casa ao recebê-lo, como se sua presença significasse a necessidade de se adotar certos hábitos e costumes, uma vez que ele seria a figura importante e que requeria toda atenção e cuidados. “Com a chegada de Laurindo a conversa se alongava – agora havia um dono da casa e os homens se sentiam menos tolhidos do que só na presença de Senhora, como antes [...]”³³⁴. Muito embora a força de *Senhora* ainda permanecesse no ambiente doméstico, a presença de *Laurindo* se impôs no realce da submissão de *Dôra*, como ela mesma admitia, “[...] o homem da casa tinha direito a tudo”³³⁵.

Laurindo na mesa, vinha os peixes de forno, as cabidelas de galinha, as caças que ele matava, as buchadas de carneiro que eu detestava. E cerveja refrescando à janela [...], e uma garrafa de vinho [...]. Era outro movimento. Era o senhor macho naquela casa de mulheres, parecia até que os ares mudavam. Se bem que ele não fosse o dono nem mandasse em nada e pedisse tudo por favor (pois nem ele tinha a ousadia de disputar o lugar de Senhora), mas era o filho querido, o sinhozinho a quem todo o mulherio fazia os gostos, correndo³³⁶.

Nessa perspectiva, Adriana Piscitelli (2004) afirma que as mulheres eram sujeitas a opressão do poder patriarcal (seja ele manifestado pelo homem ou mesmo por outra mulher), e que a análise de suas vidas no ambiente doméstico e familiar, ou em todos os outros espaços em que elas poderiam atuar eram a evidência legítima, de sua prostração. Assim, segundo Piscitelli,

³³³ *Idem*, p. 256.

³³⁴ *Idem*, p. 47.

³³⁵ *Idem*, p. 53.

³³⁶ QUEIROZ, Rachel de., 1975, p. 56.

Considerando que as mulheres eram oprimidas, enquanto mulheres, e que suas experiências eram prova de sua opressão, chegou-se à conclusão de que a opressão feminina devia ser mapeada no espaço em que as mulheres a viviam, isto é, nas suas vidas cotidianas³³⁷.

E tendo sido criada num ambiente em que o homem de fato possuía as regalias e os direitos da casa, a protagonista acreditava que tal submissão ao marido era natural e com razões de ser, porque sendo vítima de uma herança patriarcal, conforme nos assegura Pierre Bourdieu (2010), seu contexto a moldou colocando-a em permanente estado de insegurança, uma vez que, querendo o marido só para si e temendo perdê-lo (já que agora ele era uma conquista inteiramente sua), *Dôra* se prestava aos cuidados mais minuciosos e exigentes para com ele, crente de que servindo-o, estaria cumprindo devidamente seu papel, ao que ele reconheceria. Desse modo, segundo Bourdieu,

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser [...] é um ser-percebido [...], tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança [...], ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro [...] enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se esperam que sejam “femininas”, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. [...] Em consequência, a dependência em relação aos outros (e não só aos homens) tende a se tornar constitutiva de seu ser [...]³³⁸.

Mais à frente, Bourdieu afirma que é difícil às mulheres estarem totalmente livres de tal dependência, pois

[...] Toda a sua educação as prepara [...] para entrar no jogo por procuração, isto é, em uma posição ao mesmo tempo exterior e subordinada, e a dedicar ao cuidado do homem [...], uma espécie de terna atenção e de confiante compreensão, geradoras também de um profundo sentimento de segurança. Excluídas dos jogos do poder, elas são preparadas para deles participar por intermédio dos homens que neles estão envolvidos, quer se trate de seu marido [...]³³⁹.

As considerações de Pierre Bourdieu também podem ser vistas na análise de Maria de Lourdes Barbosa (1999), em que a autora considera que, para uma moça nascida e criada na fazenda, a crença nos valores da tradição familiar, ainda que com posturas patriarcais, mostra-se como um fato recorrente e natural. Embora haja essa submissão da protagonista em relação ao primeiro marido, é preciso ressaltar que a narradora não

³³⁷ PISCITELLI, Adriana., 2004, p. 47.

³³⁸ BOURDIEU, Pierre., 2010, p. 82.

³³⁹ *Idem*, p. 97.

demonstra, em seu relato, indignação ou qualquer aspecto de contrariedade com relação a essa postura; ao contrário, como ela mesma afirma, todos os seus serviços prestados ao esposo foram feitos através de uma espécie de ‘servidão voluntária’, como nas palavras de Maria de Lourdes Barbosa (1999). A questão é que, após a frustração com o casamento e com uma série de acontecimentos pelos quais ela vivencia, inicia-se na personagem, um estado de consciência; consciência de sua condição de sujeito fraudado em seus sonhos, em suas aspirações de autorealização, porque percebe que, na relação com *Laurindo*, não houve significação para sua vida.

[...] Às vezes em que ele chegava da rua tão bebido que quase caía do cavalo, na minha mente aquilo era natural em homem; tratava de o deitar na rede, lhe tirava as botas, desabotoava a roupa, lhe refrescava o rosto com uma toalha molhada, pra mim eram essas as obrigações da boa mulher. [...] De manhã cedo eu mesma lhe levava um chá [...] dava bom-dia como se não tivesse acontecido nada, punha a xícara fumegando no tamborete ao pé da rede³⁴⁰.

De fato, no casamento de *Dôra* com *Laurindo* não se percebe paixão nem demonstração de sentimentos mútuos. Desde os tempos do namoro, não houve nenhuma postura amorosa do rapaz para ela, pois não tiveram uma relação convencional, uma vez que ambos mal conversavam e tampouco conheceram um ao outro em suas personalidades, manias, características. Era como se *Dôra* usufrísse uma união obtida por sua mãe e que, a princípio, ainda que estranha e diferente por não demonstrar a ação de um namoro, parecia ser totalmente natural, como ela mesma reconhece, uma vez que para a protagonista, o amor era concebido como um sentimento que significava o prazer de se ter alguém somente para si.

Tal aspecto é ainda mais reforçado se levado em conta o fato de que, desde sua infância, *Dôra* sempre tivera que compartilhar sua vida e suas coisas com a mãe, inclusive o amor que ela dedicava a figura paterna, mesmo sem o ter conhecido. Desse modo, a narradora evidencia a felicidade que teve ao reconhecer em *Laurindo* um pretendente para se casar e mais ainda, para constatar um ganho seu que não precisaria dividir com sua mãe, ou com qualquer outra pessoa.

Imagine se eu ia dividir a menor parte, quer do namoro, quer de Laurindo, com Senhora ou com ninguém! Era a primeira vez na minha vida que uma coisa para mim vinha de graça, sem que eu lutasse por ela, pois tudo partia dele: ele que me procurava com a mão e com os olhos, disfarçado sempre mas constante. Ele que me vinha em casa, já agora todo dia. Ele que me dava

³⁴⁰ QUEIROZ, Rachel de., 1975, p. 52.

as suas promessas e a sua pessoa, de vontade própria, sem que eu precisasse disputar ou rogar. Com Senhora, sempre me tinha parecido desde pequena que eu tinha de brigar até pelas horas de sono; sequer na mesa ela servia – cada um fizesse o seu prato [...]”³⁴¹.

Mas antes mesmo de conhecer o noivo, *Dôra* reconhecia sua falta de esperança no matrimônio; embora o almejasse, tem sua autoestima perdida, como na passagem em que, menosprezada pela própria mãe, se sente inferiorizada porque não se achava portadora de traços físicos que pudessem despertar interesse em alguém. Como nos comentários de *Senhora*: “- Quem puder que bote nela meio quilo ao menos. Essa eu já perdi as esperanças. [...]”³⁴². E num episódio em que, aproveitando a discussão sobre a herança da fazenda e a divisão de terras, *Dôra* questiona como ficaria sua situação quando se casasse, e sua mãe se manifesta: “[...] E aí Senhora punha os olhos em mim, de alto a baixo – meus fiapos de perna, as ancas finas, o peito batido, o cabelo comprido estirado: - *Se casar. Bem, confessar é preciso, eu mesma não tinha grandes esperanças de me casar*”³⁴³. Assim, a união de *Dôra* com *Laurindo* rendeu curiosidade e comentários da população local. As pessoas até apostavam que quem se casaria com o rapaz seria a fazendeira viúva, e não a filha, como no trecho:

Mas o tabelião [...] tinha dito ali mesmo no balcão da farmácia que cobria qualquer aposta: Laurindo casava era com a moça. – Não vê que casando com a viúva ele só pega metade da meação dela, porque a outra metade é a herança da filha? Mas casando com a moça leva logo a legítima do pai e depois vem a herança da mãe, direta, sem repartimento...³⁴⁴

Contudo, efetuado o casamento, e demonstradas as atitudes de resignação de *Dôra* frente ao marido, em conformidade com o discurso cultural da época e acreditando que sua postura submissa estava de acordo com as leis sociais destinadas às mulheres, a análise de Michelle Rozaldo e Louise Lamphere (1979) nos aclara a visão sobre as influências patriarcais no universo feminino, uma vez que as estudiosas consideram que a sociedade, de um modo geral, pensa a mulher como um sujeito irrelevante e que, portanto, é natural significá-la, somente quando envolvida em forma de subordinação à figura masculina. E acrescentam ainda que, as mulheres “[...] adquirem o poder e um sentido de valor quando são capazes de transcender os limites domésticos, tanto penetrando no mundo masculino como

³⁴¹ QUEIROZ, Rachel de., 1975, pp. 31-32.

³⁴² *Idem*, p. 24.

³⁴³ *Idem*, p. 23.

³⁴⁴ QUEIROZ, Rachel de., 1975, p. 30.

criando uma sociedade entre elas mesmas”³⁴⁵. O agravante para o desconforto de *Dôra* e o realce de sua opressão na família, foi a descoberta do envolvimento sexual entre *Laurindo* e *Senhora* (seu marido e sua mãe, portanto), incidente que faz com que a protagonista considere que na sua vida, só a morte para trazer alguma solução.

Laurindo só voltou na terceira noite [...]. Me beijou como se nada houvesse (e para ele não havia nada mesmo, só o trivial; aliás nem para ela também, o mundo só tinha se afundado era debaixo dos meus pés). [...] Tudo parecia que voltava ao natural. Só tinha uma coisa: eu ainda não conseguia olhar de frente nem Senhora, nem Laurindo. O que aliás não causou impressão em nenhum dos dois, já que entre mim e Senhora nossos olhares sempre tinham sido poucos [...]³⁴⁶.

A resignação da protagonista, quando analisada sobre o pensamento de Madonna Kolbenschlag (1990) sobre o ser feminino, pode ser vista como parte da própria criação da mulher, educada para esperar dos outros a alavanca propulsora de suas vidas, pois lhes falta a autonomia para a tomada de decisão sobre uma situação complicada, por exemplo, como a traição do marido. Além disso, se não fosse a morte de *Laurindo*, talvez *Dôra* ainda permanecesse presa ao matrimônio, porque convicta de que esse é um sacramento que só tem fim com a morte, deveria suportá-lo e vivê-lo em todos os aspectos de sofrimento e insatisfação. Nessa conjuntura, Kolbenschlag verbaliza:

Diante de tudo isso, a jovem abdica da responsabilidade de sua auto-realização. Ela se vê como alguém a quem as coisas irão acontecer, e não como alguém que as fará acontecer. Não tem a menor concepção da “autonomia” como um objetivo de vida; busca apenas o estado de “pertencer a”³⁴⁷.

Firmada no bojo de uma imanência feminina, segundo Kolbenschlag (1990), durante muito tempo a mulher foi vista como responsável por uma série de outros elementos que a impossibilitavam de transcender seu ambiente doméstico, visto que a transcendência estaria relacionada aos aspectos pessoais e que, portanto, em nada tinha a ver com as necessidades de sua própria família, ficando assim, “[...] moral e existencialmente adormecida”³⁴⁸. Kolbenschlag compara ainda a situação da mulher com a do homem, demonstrando as nítidas diferenças existentes entre suas vidas, pois enquanto a mulher deve

³⁴⁵ LAMPHERE, Louise; ROSALDO, Michelle Zimbalist., 1979, p. 59.

³⁴⁶ QUEIROZ, Rachel de., *op. cit.*, p. 63.

³⁴⁷ KOLBENSCHLAG, Madonna., 1990, p. 39.

³⁴⁸ *Idem*, p. 46.

subjugar seus anseios de autorrealização para segundo plano, o homem ao contrário, é condicionado pelo meio cultural a se autotranscender. Assim, no âmbito dessa discussão, *Dôra* assumirá uma postura emblemática, a partir do momento em que, consciente de sua condição subjugada e oprimida, decide mudar os rumos de sua vida (e por que não dizer, levantar-se de seu adormecimento), deixando de se submeter aos interesses coletivos em detrimento dos seus anseios pessoais, e rompendo um elo com a tradição cultural da época; como não conseguiu se realizar como filha, nem no matrimônio, buscará outras formas de significação para si mesma no mundo.

3.5 Nuances subversivas e o alvorecer de uma nova postura feminina

Mesmo no período em que esteve casada com *Laurindo*, e ainda, vivendo sob os domínios de sua mãe, *Dôra* já demonstrava possuir resquícios de uma mulher diferente, se comparada ao comportamento das demais. Ainda que mantedora de um ideal de vida familiar conservador, uma vez que manteve certas posturas tradicionais com seu marido, a protagonista subverte muitas das atitudes de servidão a *Laurindo*, já demonstrando que não aceitava uma condição de manipulação, em que o sujeito possuidor manifesta pela criatura possuída, como visto em seu relato:

[...] Mas era o filho querido, o sinhozinho a quem todo o mulhério fazia os gostos, correndo. **Talvez só eu já não corresse.** Às vezes até me impacientava aquele paparico das mulheres com Laurindo, como se todas elas tivesse nele a sua parte. E então eu fingia que não ouvia quando ele varejava de casa adentro me chamando, remanchava para atender – **deixasse ele ver que eu, eu pelo menos, não era negra de ninguém**³⁴⁹.

Diante da subversão aos chamados do marido, sua independência econômica realça ainda mais a distância e a autonomia que tinha dele. Primeiramente porque eles viviam nas propriedades dela, o salário de *Laurindo* não era fixo e, às vezes ele recorria aos empréstimos da sogra para lhe suprir as necessidades. E segundo porque, a própria narradora revela que em se tratando de questões financeiras, ela nem se lembrava de consultá-lo; simplesmente resolvia as coisas por sua própria conta. “Se eu desejava fazer alguma despesa grande, nem de longe me lembrava de pedir nada a Laurindo. [...] Nesses casos mandava Antônio Amador vender alguma rês do meu gado [...] conforme a precisão”³⁵⁰.

³⁴⁹ QUEIROZ, Rachel de., 1975, pp. 56-57, grifo nosso.

³⁵⁰ *Idem*, p. 57.

Firmada no anseio pela liberdade, e no desejo de uma vida livre de opressões, após ficar viúva, é despertado em *Dôra* uma atmosfera de coragem que a impulsiona a transformar sua vida. Ela transfere para o leitor tais sensações de ousadia, uma vez que valendo-se de suas lembranças, seu discurso é constantemente entrecortado por cenas passadas e mais recentes, reportando imagens de seu lado mais íntimo na infância para ajudar na construção de sua figura subversiva no presente. Ou dito de outro modo, através de referências aos seus desejos de vida que já se manifestavam desde a infância, é que *Dôra* contribui com o entendimento de seu atual anseio pela liberdade. “[...] Senhora em casa, me trazia prisioneira de canto chorado: um passeio de mês e mês à rua para fazer compras [...]. O que meu coração pedia era conhecer o mundo”³⁵¹. Mas por se tratar de liberdade, Jane Flax (1991) argumenta que,

[...] a liberdade consiste na obediência às leis que levam os resultados necessários do uso correto da razão. [...] Obedecendo a tais leis, estou obedecendo a minha melhor parte trans-histórica (razão) e, conseqüentemente, estou exercitando minha própria autonomia e ratificando minha existência como ser livre. Em tais atos, escapo a uma existência determinada ou meramente contingente³⁵².

Nesse sentido, a postulação de Jane Flax visualizada em *Dôra*, demonstra como a personagem coloca em prática sua autonomia em relação ao contexto que estava inserida, e como o passo ousado de libertar-se da opressão significou a realização de si mesma, a efetiva busca de sua autorealização, demonstrando a própria fábula da raposa que a narradora relata:

No colégio tinha uma freira [...] que gostava de contar cada caso horrível [...]. Mas para mim o pior era o caso da raposa, numa serra da Espanha, que caiu presa numa armadilha de ferro; como não conseguia se libertar, roeu a junta do osso, rasgou a pele e a carne até apartar, e por fim saiu livre – aleijada mas livre, deixando o pé na armadilha; e no outro dia o caçador só encontrou aquela pata sangrenta, presa nos dentes de aço. **Pois agora eu me considerava assim como a raposa: se deixei minha carne sangrando na Soledade, também me livre!**³⁵³.

Tal libertação é feita seguida de um gesto bastante significativo da protagonista. Ao deixar a fazenda rumo a Fortaleza, *Dôra* não o faz trajando vestimenta escura, preta, de viúva, conforme se esperava dos costumes locais; ao contrário, ela parte de sua casa usando um vestido azul, descrito no trecho: “[...] – Você faz questão de causar escândalo? Cerrei a

³⁵¹ *Idem*, p. 77.

³⁵² FLAX, Jane., 1991, p. 222.

³⁵³ QUEIROZ, Rachel de., 1975, pp. 95-96, grifo nosso.

boca, não respondi, mas não mudei de roupa. Atravessei toda Aroeiras, comprei passagem, esperei, tomei o trem, vestida de azul”³⁵⁴. E ao que a cena indica, *Dôra* estava mais preocupada com seu próprio estado de espírito (eufórico e corajoso, ao que o vestido azul alude), do que com a tradição local.

Em Fortaleza, têm-se as primeiras nuances de libertação da heroína. Hospedada na casa de um parente, *Dôra* acaba conhecendo uma companhia de teatro (*Companhia de Comédias e Burletas Brandini Filho*) e juntando-se a ela, posteriormente, demonstra a realização de um apreço pela arte que remontava os períodos da infância. Na companhia de teatro, a história dá início à segunda parte do romance, “O Livro da Companhia”, em que destacamos a mudança de nome de *Maria das Dores* para *Nely Sorel*, uma vez que agora independente e com uma profissão (*Dôra* se tornara atriz), era preciso adotar um novo nome, completamente oposto e desligado ao verdadeiro, porque decidida a mudar sua vida, a protagonista também se desprendia de seu passado, revelando o nascimento de uma nova mulher. Contudo, ao assumir uma postura artística, *Dôra* passa a ser questionada pela sociedade por se juntar a uma vida errante, num contexto cultural em que os artistas não eram bem vistos. Num cenário patriarcal, uma mulher que deixava sua casa, sua família para viver sozinha numa cidade grande, como atriz numa companhia de teatro, não inspirava bons preceitos, representando ainda má influência para as outras moças.

Uma coisa chata em Fortaleza foi um boato que se espalhou, imagine, que eu era uma herdeira rica do interior, rompida com a minha família e por isso entrara para o teatro. [...] E o jornal dos padres publicou um artigo lamentando **a maléfica influência dos costumes modernos nas famílias cearenses, se acaso fosse verdade que uma senhorita de uma tradicional estirpe alencariana havia trocado o seu lar católico pelas luzes do “teatro ligeiro”** [...] ³⁵⁵.

A ideia de má influência a que *Dôra* passara a representar, fez com que o genro da dona da pensão em que a protagonista se hospedara, proibisse sua esposa de sair com *Dôra*, “[...] pra não se envolver no escândalo”³⁵⁶. Tais eventos despertavam ainda mais na heroína o desejo pela independência, pela vida liberta de preconceitos sociais.

[...] Então declarei com soberba que era viúva e independente, minha mãe não me governava e eu não tinha que contar mentira a ninguém. [...] O fato é

³⁵⁴ *Idem*, p. 73.

³⁵⁵ *Idem*, p. 107, grifo nosso.

³⁵⁶ *Idem*.

que **eu ainda não estava acostumada àquela liberdade nova de viúva – afinal tinha sido uma vida inteira de cativoiro**³⁵⁷.

Em sintonia com sua nova vida, o porvir de sua existência é representado por uma série de viagens itinerantes pelos arredores do Brasil, conforme as temporadas da companhia teatral. *Dôra* não só alarga seu rol de amizades, como ainda descobre outras paisagens do país que a encantam, fazendo-a perceber que os anos passados na fazenda com sua mãe, não foram bem vividos, porque a significância para sua vida que tanto buscava, era visualizada agora, pois só agora *Dôra* passara de fato, a viver. “E a verdade é que aqueles vinte e seis anos não me serviram de nada, deles eu só queria me esquecer”³⁵⁸. Em meio a essa nova trajetória de vida, *Dôra* conhece o *Comandante*, homem por quem se apaixona e com quem decide se casar, ainda que não oficialmente.

Nota-se, diante disso, que o considerável salto que a protagonista opera da primeira parte do romance (“O Livro de Senhora”) para os dois capítulos seguintes (“O Livro da Companhia” e “O Livro do Comandante”), revela a abertura de possibilidades na vida feminina, tendo em vista o fato de que a protagonista não conseguira se realizar intimamente em todas as outras funções sociais a que o meio lhe impunha como condizentes com seu ser; não fora feliz sendo filha, não encontrou significados como esposa (embora tenha se subjugado ao marido *Laurindo*) e ainda, não efetuara o ideal feminino de maternidade, reportando a uma ideia já iniciada com *Conceição*, em *O Quinze*, com a postulação do narrador:

Afinal, o verdadeiro destino de toda mulher é acalantar uma criança no peito...E sentia no seu coração o vácuo da maternidade impreenchida... [...] Seria sempre estéril, inútil, só...Seu coração não alimentaria outra vida, sua alma não se prolongaria noutra pequenina alma...Mulher sem filhos, elo partido na cadeia da imortalidade...³⁵⁹

Desse modo, sua união ao *Comandante* desprovida de legalidades sociais, demonstra resquícios de esperança no amor, na liberdade, na vida legítima, sem restrições. No entanto, ao relacionar-se novamente com outra pessoa, *Dôra* já não o faz do mesmo modo como antes, quando no noivado com *Laurindo*, porque ao libertar-se do contexto opressor que vivera na fazenda, passou a tomar as decisões de sua própria vida, implicando na escolha de seu novo marido. Esse episódio marcaria, por assim dizer, a nova mulher que surgiu na

³⁵⁷ *Idem*, p. 91, grifo nosso.

³⁵⁸ *Idem*, p. 95.

³⁵⁹ *Idem*, p. 111.

protagonista, pois ainda que devota ao machismo do *Comandante* (homem possessivo, ciumento, autoritário), sente nele a figura que tem permissão para dominá-la, uma vez que foi justamente esse novo marido quem a trouxe de volta à vida, a liberdade sexual e ao amor, propriamente. “Se, durante sua existência inteira, Dôra fora subjugada contra sua vontade, a partir do momento em que passa a conviver com o Comandante, submete-se por vontade, por amor”³⁶⁰.

Além disso, a entrada na vida artística associada ao encontro com o *Comandante*, faz a protagonista se lembrar e pôr em evidência que antes de sair de casa, *Dôra* era convicta de que seu próprio corpo, sua vida, não lhe pertenciam, devendo ser orientados por alguém; ao abandonar uma existência de sofrimento na *Soledade*, a narradora revela:

Bem, nisso tudo o que eu quero dizer é que antes de eu entrar na Companhia, tinha o meu corpo como se fosse uma coisa alheia que eu guardasse depositada, e só o podia dar ao legítimo dono, e depois de dar a esse dono era só dele, não adiantava eu querer ou não, porque o meu corpo eu não tinha o direito de governar, eu vivia dentro dele mas o corpo não era meu. Já agora o corpo era meu, pra guardar ou pra dar, se eu quisesse ia, se não quisesse não ia, acabou-se. Era uma grande diferença, pra mim, enorme. [...] Mas o importante era saber que dependia só de mim [...], se tratava só de assunto meu, particular³⁶¹.

Desse modo, a “nova” *Dôra* passa a escolher sua própria vida. Ao se envolver com o *Comandante*, ela estabelecerá uma posição de extrema dependência com relação a ele, vivendo totalmente em sua função, e retomando à “[...] condição de subalternidade ao masculino³⁶²”. Entretanto, ressaltamos ainda o fato de que o retorno à subordinação masculina, neste caso, não elimina a imagem de nova mulher vista em *Dôra*, pois em seu segundo relacionamento, ela admite ter encontrado o homem de sua vida, pois com o *Comandante* (diferente de *Laurindo*, portanto), ela amava e se sentia amada na mesma medida, como sempre sonhara. Assim, a narradora nos confessa: “Eu tinha sentido muito bem que aquele homem era só querer, podia me trazer fechada na palma da sua mão³⁶³”.

Essa devoção da protagonista ao segundo esposo revela uma entrega total da personagem; em nome desse amor, ela não se intimida ao passar a viver de forma extremamente simples, fazendo economias e controlando gastos, numa situação existencial que se diverge por completo das lembranças vividas na elite agrária. *Dôra* se torna uma

³⁶⁰ BARBOSA, Maria de Lourdes Leite., 1999, p. 62.

³⁶¹ QUEIROZ, Rachel de., 1975, p. 137.

³⁶² OLIVA, Osmar Pereira., 2010, p. 151.

³⁶³ QUEIROZ, Rachel de., *op. cit.*, p. 148.

mulher simples, que se dedica totalmente ao marido, e que por amor a ele, não se importa com as dificuldades financeiras e nem com seu ciúmes desmedido. Para ela, a simplicidade da vida ao lado do *Comandante* valia mais do que qualquer conforto usufruído na fazenda.

Desde o início do romance, não há qualquer passagem narrativa que demonstre algum interesse da personagem com relação aos cuidados domésticos, a organização da casa ou o interesse pela manutenção de seu ambiente familiar; ao casar-se com o *Comandante*, entretanto, tais preocupações passam a ser suas prioridades, como ela mesma nos relata: “E depois as compras de pratos e talheres e as minhas lindas panelas de alumínio. Roupa de cama, mesa e banho [...]”³⁶⁴.

Por meio de sua nova vida, e se sujeitando a uma servidão agora totalmente voluntária, *Dôra* consolida uma frase que sua mãe já dissera no passado: “Senhora tinha um dizer: “Certas mulheres nascem pra donas, e outras nascem pra ter dono!”³⁶⁵ Assim, pelo *Comandante*, *Dôra* abandonou sua vida de atriz na companhia de teatro e todas as conquistas que até então alcançara, mesmo consciente de que não era isso o que queria fazer, ressaltando que, mesmo amando a Companhia, não poderia comparar a vida artística com o amor do *Comandante*. “[...] Corresse tudo de água abaixo, carreira de artista e luz de palco, que é que me valia nada disso em comparação com ele? [...]”³⁶⁶.

- Desculpe, Brandini, mas a Dôra não volta a trabalhar em teatro. [...] – Não é vergonha, mas eu não gosto. Mulher minha se rebolando lá em cima no palco e tudo quanto é macho embaixo, de boca aberta. Tenha paciência. Pra mim não³⁶⁷.

Por essa via de análise se vê que o que caracteriza a nova vida da protagonista vai na contramão de toda a postura libertária que outrora a motivara na sua ousadia. A dependência ao *Comandante* era tão grande, que era como se ele fosse o responsável pela significação de sua vida, como seus amigos comentavam: “Mas o que sei mesmo é que você está de cabeça completamente virada por esse camarada aí. Do que não lhe culpo!”³⁶⁸, ao que Ítalo Gurgel (1997) acrescenta: “Dôra [...] aceita esse homem tal como ele é: ciumento, violento, beberrão, contraventor”³⁶⁹.

³⁶⁴ *Idem*, p. 208.

³⁶⁵ *Idem*, p. 185.

³⁶⁶ *Idem*, p. 192.

³⁶⁷ QUEIROZ, Rachel de., *op. cit.*, p. 191.

³⁶⁸ *Idem*, p. 193.

³⁶⁹ GURGEL, Ítalo., 1997, pp. 49-50.

3.6 A nova mulher no viés cultural dos anos de 1930

Conforme já elucidado anteriormente, pensar a mulher representada por *Dôra* é verificar uma série de rupturas e subversões a modelos tradicionais de vida feminina. Ainda que sua existência tenha culminado numa forte representatividade oprimida e no regresso aos moldes patriarcais assumidos por sua mãe no passado, há que se reconhecer que a personagem operou significativas mudanças no seu modo de vida, influenciando numa significativa abertura social para a reflexão da mulher.

Na crônica “Meditações sobre o amor³⁷⁰”, Rachel de Queiroz conclui seu texto afirmando que quando se trata de um sentimento verdadeiro, legítimo e leal ao ser amado, o relacionamento se estabelece como num sistema de submissão, mas tal servidão só é voluntária quando na existência do amor real, “[...] em matéria de amor, [...] de amor de verdade – só existe Amélia e nada mais”³⁷¹.

Essa afirmação recai sobre o relacionamento de *Dôra* com o *Comandante*, porque amando-o verdadeiramente, ela se prostra a ele e o serve de todas as maneiras, inclusive renegando seus próprios sonhos (como a atuação na carreira artística, por exemplo). No entanto, a postura de servidão a que a protagonista adota é também um ato decorrente da mentalidade cultural da época, em que se considerava o casamento como um meio de servidão da mulher para o homem, porque era esse o seu papel de esposa. Em se tratando do caso específico de *Dôra*, em diálogo com a crônica “Talvez o último desejo”, a romancista nos permite interpretar ainda que, diante de um amor verdadeiro, a realização da mulher só poderia se dar através da entrega total ao ser amado, à sujeição a essa dependência afetiva, justamente porque “[...] dessa submissão e cegueira tira a sua única felicidade”³⁷².

Torna-se claro, por esse viés de análise, a postura adotada por *Dôra*; entretanto, o caminho percorrido desde sua existência na fazenda até o encontro com o *Comandante*, transcorre sob uma atmosfera de mudanças em sua condição de sujeito feminino, inserido num contexto de 1930. Nesse sentido, a contribuição da criação feminina de Rachel de Queiroz na literatura é importante, porque segundo Lúcia Zolin (2004),

[...] A mulher é representada com outros interesses, diferentes daqueles por tanto tempo enfocados, referentes ao mundo doméstico e às relações amorosas; não é, sobretudo, representada a partir do olhar do outro sexo e

³⁷⁰ QUEIROZ, Rachel de., 1958, p. 49.

³⁷¹ *Idem*, p. 51.

³⁷² *Idem*, p. 106.

em relação ao outro sexo, como tradicionalmente acontece na ficção, mas é vista em relação à própria mulher³⁷³.

Na representação feminina simbolizada por *Dôra*, Rachel de Queiroz transporta para a ficção um ideal de mulher que decide trilhar seus próprios caminhos. Ao desligar-se de sua mãe, sendo filha única, ao acompanhar uma companhia de teatro, viajando pelo Brasil, ao unir-se a outro homem, sem estar casada oficialmente, *Dôra* incorpora uma noção de heroína, com decisões e posturas próprias, e cujos comportamentos são motivados por si mesma, ainda que seu segundo casamento represente um regresso ao matrimônio convencional.

Nesse caso, a vida exclusiva e submissa ao *Comandante* é legitimada pela personagem, porque se considera que essa relação se tornou para ela, a corporificação do amor verdadeiro, isto é, considera-se que mesmo se prostrando a ele, aceitando suas práticas ilegais de ganhar dinheiro (*Comandante* era contrabandista de pedras preciosas e, posteriormente, tornou-se traficante de mercadorias importadas), seu ciúmes violento, a moradia pequena em que foram viver e as dificuldades financeiras, a escolha por esse tipo de vida foi uma decisão dela mesma. A abnegação ao conforto vivido na fazenda, em detrimento da vida simples na cidade (em que era preciso lavar, cozinhar, ser dona de casa, esposa e empregada, ao mesmo tempo) demarca outro ponto na trajetória de vida de *Dôra*, em que ela é a responsável por suas próprias decisões (postura iniciada no episódio em que ela resolve abandonar a fazenda).

Mesmo ciente de que sua nova vida é cheia de exigências, de dificuldades e, ainda, de subordinação ao homem, sugerindo que *Dôra* é uma figura frágil e de baixa estima, sua imagem simboliza uma nova postura feminina porque incorpora a ideia de a mulher ter o direito e a necessidade de se realizar através de suas próprias escolhas, de suas decisões.

Sendo dona de seu destino, ela abre mão de certos elementos (como conforto e estabilidade financeira, por exemplo) em função de uma força que ela julga ser maior: a convicção de que a felicidade que almeja para si está na relação com um sujeito que ama, que escolheu, ainda que seja um sujeito errante.

Partindo desse pressuposto, toda a representação feminina é amparada na história nacional na década de 1930, demonstrando a maneira como a escritora recupera aspectos culturais, atrelados aos modos ideológicos da sociedade, para neles introduzir a imagem de uma mulher com uma postura diferente de seu contexto. Ao operar tal engajamento, segundo Joanna Courteau (2001), Rachel de Queiroz coloca em destaque a grande problemática em

³⁷³ ZOLIN, Lúcia Ozana., 2004, p. 223.

torno do papel da mulher na sociedade. Afinal, como a mulher pode se realizar e desfrutar de uma existência satisfatória, se não se contentar com os papéis de filha, mãe, esposa, solteirona, prostituta ou religiosa? Em *Dôra, Doralina* vemos uma nova opção; primeiramente, a mulher se frustra e não se realiza em um dos escassos lugares que a tradição cultural lhe permite atuar (como filha e mãe, por exemplo, já que *Dôra* não fora feliz ao lado de sua mãe e não conseguira se realizar maternalmente); Posteriormente, a partir dessa quebra de expectativa de adequação da mulher na sociedade, ela se sente instigada a mudar sua existência através do comando de seu próprio destino. A volta ao modelo feminino de subordinação não representaria, portanto (ou somente), uma regressão social da mulher, mas sim uma entrega absoluta a algo que, a satisfazendo, lhe permite um sentido para sua existência.

Para tecer a imagem de uma nova mulher, segundo Lúcia Zolin (2004), é preciso ainda levar em consideração a forma como sua figura foi vista e representada na literatura. “Que tipo de papéis as personagens femininas representam? Com que tipo de temas elas são associadas? [...]”³⁷⁴. Assim, segundo essas indagações postuladas por Zolin, é que podemos compreender a mudança de perspectiva em torno da mulher empreendida pela obra de Rachel de Queiroz, porque avessa a estereótipos femininos tão consagrados na ficção, a romancista se ateuve muito mais a nuances psicológicas do sujeito, atrelando-as a aspectos socioculturais, para que ficasse a cargo do leitor a compreensão das posturas e dos comportamentos femininos nos contextos em que esses sujeitos se encontravam. Desse modo, Zolin acrescenta que,

Ao trabalhar no sentido de responder essas questões, as (os) críticas (os) feministas mostram como é recorrente o fato de as obras literárias canônicas representarem a mulher a partir de repetições de estereótipos culturais, como, por exemplo, o da mulher sedutora, perigosa e imoral, o da mulher como megera, o da mulher indefesa e incapaz e, entre outros, o da mulher como anjo capaz de se sacrificar pelos que a cercam. Sendo que à representação da mulher como incapaz e impotente subjaz uma conotação positiva; a independência feminina vislumbrada na megera e na adúltera remete à rejeição e à antipatia³⁷⁵.

Nessa conjuntura estereotipada, Lúcia Zolin elenca em seguida, uma série de figuras femininas presentes na literatura brasileira e internacional, como representantes dessas ideias de mulher (*Lucíola*, de José de Alencar; *Capitu*, de Machado de Assis, *Ema*, de

³⁷⁴ ZOLIN, Lúcia Ozana., 2004, p. 226.

³⁷⁵ *Idem.*

Gustave Flaubert, *Luíza*, de Eça de Queiroz, por exemplo), como se o ser feminino só pudesse ser criado concebido nessas categorias; fora delas, não haveria um outro formato de mulher.

Sob esse fundamento, o novo viés de concepção feminina, no texto racheliano, desenvolve-se a partir de uma década de poucas oportunidades sociais para as mulheres, justamente porque os discursos culturais da sociedade não acompanham, no mesmo ritmo, as necessidades dos sujeitos de adquirir seus próprios espaços e de viverem de maneira diferente da que viviam. Nesse sentido, pensar a mulher brasileira na década de 1930, na região Nordeste e num cenário rural, aumenta o grau de complexidade (e de dificuldade, portanto) da mulher de conseguir superar as barreiras que, constantemente, aparecem em seu caminho, impedindo-a de se realizar socialmente no que se refere a outras aberturas para se conceber sua vida.

Contudo, essa dificuldade de realização só pode ser pensada nos casos de sujeitos femininos em que há o desejo de outras opções de existência, diferente das que recorrentemente lhe foram oferecidas, tendo em vista o fato de que, se havia mulheres sonhadoras, dispostas a viverem outras formas de realização além do casamento e da maternidade, havia também aquelas para as quais o matrimônio era algo redentor, esperado e visto como uma grande forma de realização.

À luz dessas considerações, de acordo com Maria Amélia Teles (1999), interpelar sobre o desenvolvimento da vida feminina no Brasil, ao longo das décadas, é também uma forma de reconstruir a história do país, pois a mulher, por meio de seus anseios, de suas posturas corajosas, de suas ousadias, marcou presença na sociedade e na mentalidade cultural. Teles (1999) chama atenção para o erro de se considerar apenas como heroína aquelas figuras que foram capazes de abandonar seus maridos ou ainda, “[...] num gesto extremo, deram a vida para salvar os homens”³⁷⁶, citando em seguida, alguns exemplos de grandes mulheres que lutaram com seus esposos ou que exerceram algum ato desbravador para a sociedade, como Bárbara Heliadora³⁷⁷ e Maria Dias Ferraz do Amaral, por exemplo. Em todo caso, antes mesmo de abandonar seus lares ou adotarem posturas heróicas, Maria Telles afirma que houve muitos outros atos (nem tão explícitos) e posturas femininas que, não menos ousados, exerceram forte influência na mudança dos modos de vida da sociedade brasileira.

³⁷⁶ TELES, Maria Amélia de Almeida., 1999, p. 13.

³⁷⁷ Conforme Nelly Novaes Coelho, Bárbara Heliadora pode ser considerada um exemplo de heroína porque incentivou seu marido, o poeta Inácio de Alvarenga Peixoto, “[...] na idealização do plano da conspiração mineira [...]”, por isso, ficou conhecida como a heroína da Inconfidência., no século XVIII. Cf. COELHO, 2002, p. 85-86. Já Maria Dias Ferraz do Amaral, tornou-se uma referência feminina, pois no século XVII, “[...] acompanhou o seu marido nas bandeiras e foi assassinada por uma flecha atirada pelos índios”. Cf. TELES, 1999, p.13.

Oriunda de uma geração literária que lutava por ter sua própria voz e o direito de se manifestar livremente sobre os problemas de seu tempo e de seu país, Rachel de Queiroz evidencia em entrevistas, a forma como via o Brasil na década de 1930, “[...] os anos 30 foram muito difíceis no Brasil, de grande efervescência e muitas transformações”³⁷⁸. Em se tratando desse período, após a Revolução, a chegada de Getúlio Vargas ao poder, a instauração do Estado Novo, e, com ele a ditadura e, no mundo, o prelúdio da Segunda Guerra, Maria Teles (1999) aponta uma série de elementos sociais em que a mulher não somente lutou por sua participação, como ainda operou significativas mudanças. “Muitas mulheres se mostraram altruístas e corajosas ao encarar as duras lutas populares³⁷⁹”, e ao longo das transformações sociais, elas instauraram o Ano Internacional da Mulher, editaram jornais, enfrentaram preconceitos, influenciaram no surgimento dos primeiros estudos e pesquisas de gênero na academia, estimularam a adoção de medidas e políticas públicas específicas para elas, entre muitas outras ações.

Em meio a esse panorama, a ficção Rachel de Queiroz fornece um recorte da vida feminina paralela às conturbações sociais, ficcionalizando um pensamento que ela mesma já admitia: [...] O que procuro explicar é a marcha lenta da mulher, saindo do harém para a vida pública; sua lenta e sutil invasão nas áreas mais masculinamente estereotipadas [...]”³⁸⁰. O olhar feminino diante dos embates da Revolução de 30, dos desgastes da economia mundial e do autoritarismo do governo brasileiro, por exemplo, marcam uma nova perspectiva sobre aqueles fatos históricos, num realce em que, ao mesmo tempo que a sociedade sofria transformações (nem todas elas benéficas, como a própria ditadura varguista), a mulher também se modificava.

Em vista disso, a abertura na esfera feminina empreendida por *Dôra* e, posteriormente, seu regresso à vida rural e ao ambiente símbolo do patriarcalismo, a princípio pode conter nuances de regressão da mulher, demonstrando um discurso contraditório da autora diante da imagem feminina; no entanto, como afirma Alfredo Bosi (2003), ainda que a romancista pareça paradoxal ao revelar uma *Conceição*, uma *Dôra*, uma *Moura*, tão fortes e empenhadas, e em seguida, lançar crônicas de cunho conservador, marcando não só uma não adesão ao feminismo, mas preservando um ideal de mulher tradicional, o crítico acrescenta:

Mas explica-se muito bem se inserida no roteiro do tenentismo que a condicionou: verbalmente revolucionário em 30, sentimentalmente liberal e

³⁷⁸ QUEIROZ, Rachel de., 2002, p. 133.

³⁷⁹ *Idem*, p. 14.

³⁸⁰ QUEIROZ, Rachel de., 1998, p. 78.

esquerdizante em face da ditadura, acabou, enfim, passada a guerra, identificando-se com a defesa passional das raízes do *status quo* [...] ³⁸¹.

Em outras palavras, ainda que por vezes (no caso de *Dôra*, *Doralina*) a postura feminina possa sugerir uma oscilação entre duas ideias distintas de vida (a tradição e a subversão), no texto, o que se sobrepõe é a ideia de valorização do direito de se viver conforme o desejo de cada um; é a valorização do ser humano em si, com suas aparentes contradições e inquietudes. E nesse sentido, considerando ainda a questão do vínculo do autor ao contexto cultural de seu tempo, seja reforçando-o ou questionando-o, a imagem ficcional dos sujeitos se coloca como uma proposta de repensar sua situação no meio, levando em consideração os elementos culturais, as questões ideológicas do autor, além das características próprias dos indivíduos, como suas posturas algumas vezes discrepantes que o texto literário recria e incorpora a mensagem que deseja transmitir.

Por essa razão, em se tratando de valorização do modo de ser e de pensar dos sujeitos, o texto de Rachel de Queiroz abre novos caminhos para a vida da mulher, no sentido de incorporar novos pontos de vista para uma reflexão sobre seu papel e posição na sociedade. A narrativa racheliana sugere outros caminhos para a busca de uma autorrealização feminina, ao mesmo tempo em que demonstra que essa mesma abertura não pode ser feita de maneira abrupta e integral, já que o patriarcalismo no decênio de 1930 ainda era um conceito muito arraigado em nossa cultura.

A propósito de sua produção ficcional, a romancista promove uma literatura envolvida com o seu tempo, direcionando a problemática da mulher a partir de uma ótica de tensionamento da identidade feminina, que oscila entre a não aceitação de seu lugar predestinado pelo meio, e a busca pela própria escolha, pela vida liberta e pelo destino conforme suas vontades. Atrelado a esse tema, o resgate dos elementos históricos do período da narrativa, neste caso, supera a condição de mero paisagismo na obra, porque esses elementos reforçam a estrutura do texto, no que tange ao entendimento das posturas e comportamentos femininos, uma vez que acrescentam à história, a ideia de que a identidade dos sujeitos, tal como o meio, mostra-se em frequente transformação. Conceber a mulher numa única posição social seria, portanto, desconsiderar as mudanças na maneira de pensá-la e de aceitá-la na sociedade.

Representar, portanto, a trajetória feminina num tensionamento de subversão e regresso à cultura patriarcal, é característica marcante na ficção de Rachel de Queiroz, já que

³⁸¹ BOSI *apud* SEREZA, 2003, Caderno 2, p. 42.

seu texto “[...] é uma expressão cultural e o cultural é construído e desconstruído textualmente”³⁸².

³⁸² MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira., 2011, p. 3.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

À guisa de nosso estudo, nos foi possível observar que a literatura se manifesta como um dos grandes veículos de registro do sistema de valores sociais a que o mundo perpassa, revelando a postura do ser humano em seu processo evolucionista, diante de um sistema patriarcal que, segundo Nelly Novaes Coelho (2002), não encontrou ainda nenhum outro para substituí-lo. Nesse sentido, a frase do escritor argentino Sarmiento (“pode-se julgar o grau de civilização de um povo segundo a situação social que nela usufrui a mulher”), endossa ainda mais nossa pesquisa, porque dialoga com a noção de que a constante transformação a que a sociedade sofre, não acontece no mesmo ritmo a que os aspectos culturais se desenvolvem. As manifestações sociais que vinham ocorrendo no Brasil, desde o fim do século XIX e intensificadas no século XX, impulsionaram o surgimento de conflitos ideológicos no país; o conservadorismo das classes agrárias e a mentalidade patriarcal da época, não eram mais compatíveis com as transformações urbanas, principalmente no que tange aos aspectos culturais. Desse modo, conforme Coelho,

[...] Se nesse naufrágio de valores as coisas mudaram de maneira irreversível para o homem, **em relação à mulher**, tais mudanças evoluíram em proporção geométrica e **alteraram não só seu lugar na sociedade, mas principalmente sua consciência do próprio eu, em relação à imagem-de-mulher da Tradição** e em face do mundo em transformação³⁸³.

No primeiro capítulo desta dissertação, procuramos abordar os principais aspectos envolvendo a formação de vida da escritora Rachel de Queiroz, para salientar a importância de suas próprias experiências de vida (muitas vezes, ousadas e irreverentes) para se pensar a composição de uma obra de autoria feminina, e o significado que sua contribuição literária revelou para as letras brasileiras. Nessa parte do trabalho, mencionamos ainda o novo olhar da romancista por assuntos que já haviam sido explorados (como a seca, as desigualdades sociais e a questão da mulher na sociedade) e como sua ficção se mostrou inovadora em face de problemas sociais que já não eram novidade.

Na segunda parte deste estudo, uma questão importante foi a abordagem do papel da memória na narrativa e a maneira como a romancista articulou as lembranças da narradora para apresentar um ponto de vista sobre o panorama da sociedade brasileira, em meados dos anos de 1930. A memória em *Dôra, Doralina* não funcionou apenas como um foco narrativo,

³⁸³ COELHO, Nelly Novaes., 2002, p. 17, grifo nosso.

pois situou o discurso através de um viés subjetivo, com marcas intimistas, evidenciando a mudança de perspectiva da narradora sobre sua própria vida, uma vez que são suas lembranças que direcionam a história, num relato que apresenta os fatos de trás para frente, conforme a importância que *Dôra* atribui a cada um deles, a cada pessoa e a cada cena relatados.

A memória, nesse romance, serviu também para recuperar a história do país sob uma perspectiva feminina, em tempos de transformações socioculturais, e revelar a forma como a mulher se inseria nessas mudanças, além de efetuar uma tomada de consciência - que se manifestou não somente na protagonista da história, mas na própria leitura do texto - do papel da mulher na sociedade, e nas suas dificuldades para se autorealizar, quando pertencente a um contexto opressor. Ainda nesta parte, analisando a crítica sobre Rachel de Queiroz e sua própria postura social e política manifestada em suas crônicas no jornal, aclaramos nossa visão sobre algumas funções do artista em face da obra literária e como a expressão do autor através da ficção podem torná-lo homem de seu tempo e espaço, e ainda elevar sua obra para outras gerações que também poderão tomar consciência sobre a recorrência do tema abordado.

Esse aspecto evidencia a sobrevivência do texto de Rachel de Queiroz em face as transformações sociais, porque “dialoga com sua época, mas não se prende a ela. E as questões que aborda são problematizadas até hoje: a mulher ainda busca um novo lugar na sociedade [...]”³⁸⁴ e a narrativa representa um “[...] perfil de mulher que ainda luta por seu espaço”³⁸⁵.

Sobre as veleidades históricas, percebemos o quão importante se mostrou a menção aos aspectos que transcorreram o decênio de 1930 no Brasil, tendo em vista o forte diálogo que há entre o romance e seu momento histórico, principalmente porque foram resgatados pelo olhar feminino através de sua memória e depois, porque a apresentação dos aspectos sociais auxilia a aclarar a visão sobre o comportamento feminino e sua subversão no contexto nacional. Além disso, as nuances históricas presentes, a chegada da industrialização e o progresso urbano mencionados no texto, afetados, principalmente por influências capitalistas e culturais, de países como os Estados Unidos, “[...] como parte de um novo arranjo mundial [...]”³⁸⁶, sugerem a necessidade de também se modificar o olhar sobre o homem e o meio e, neste caso, sobre a mulher, no que tange a sua busca por outras

³⁸⁴ CATTAPAN, Julio Cesar Rodrigues., 2010, p. 113.

³⁸⁵ *Idem.*

³⁸⁶ SCHENEIDER, Liane, 2010, p. 116.

possibilidades de realização, repensando doutrinas e comportamentos culturais, a fim de visualizar outras formas de concepção de seu estar no mundo.

O terceiro capítulo discutiu a recepção da obra racheliana, tanto pelo viés dos anos de 1930, quanto nos períodos posteriores a estreia literária de Rachel de Queiroz. Verificamos o quanto o envolvimento político e as posturas pessoais da romancista influenciaram em sua adesão pelo público e como sua representação de mulher viabiliza um determinado imaginário feminino, cuja força e coragem são mostrados pela autora, como marcas características da mulher. Como esses elementos são recorrentemente destacados por Rachel de Queiroz, podemos perceber que os aspectos inerentes aos discursos culturais, retratados no romance, são construídos e desconstruídos, questionando o papel e o lugar feminino na sociedade, mas principalmente conforme a visão da própria mulher, porque se há, em seu texto, um convite a mudar a mulher de lugar, a retirar as vendas³⁸⁷ e os estereótipos que a envolvem, esse convite é feito pela própria protagonista da obra.

Conforme essa ideia, Jailma Moreira (2011) nos completa, considerando que esse convite de modificar o lugar da mulher no meio, permitido por uma de muitas possibilidades interpretativas do texto racheliano, ultrapassa a obra em si, porque “[...] se estende para uma mudança de expectativa de leitura sobre a mulher e sua participação social³⁸⁸”.

Nesse sentido, abordamos também os matizes sociais fortemente arraigadas na narrativa e como tal aspecto promove no leitor um repensar sobre a arte, porque em se tratando do Romance de 30, conforme propõe João Luiz Lafetá (2000), a literatura brasileira já estaria num patamar mais amadurecido de suas funções, de sua influência cultural, pois já avançara a efervescência revolucionária oferecida pelos anos de 1920 e agora se volta ainda mais para o país, e para o homem em face ao meio. Assim, os aspectos culturais em Rachel de Queiroz contribuem para uma leitura “[...] além da escrita feminina e dos ângulos do feminismo [...]³⁸⁹”, ampliando a noção de cultura e de suas influências sociais, permitindo, ainda, “[...] ouvir as mulheres, principalmente em contextos em que parecem que elas não existem enquanto sujeitos³⁹⁰”.

O quarto capítulo mostrou como o pensamento de Rachel de Queiroz sobre a mulher se alargou, desde sua heroína de estreia, *Conceição*, até *Dôra*, evidenciando o ponto em que cada personagem conseguiu avançar, projetando a figura feminina para outras expectativas além das oferecidas pelo meio. Analisamos a forma como a protagonista do

³⁸⁷ Cf. MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira., 2011, p. 3.

³⁸⁸ *Idem.*

³⁸⁹ *Idem.*

³⁹⁰ *Idem.*

romance *Dôra, Doralina* incorporou uma noção de nova mulher, mesmo que regredindo e retornando aos moldes patriarcais ao final da obra, tendo em vista seu retorno à fazenda *Soledade*, assumindo a administração de sua herança, numa retomada do mesmo papel ocupado outrora por sua mãe, *Senhora*.

Ainda neste capítulo, discutimos sobre a maneira como a personagem promove uma abertura na vida feminina, adquirindo significativos ganhos para sua existência, como a liberdade sexual, a independência econômica e o domínio sobre seu próprio comportamento, e como esses ganhos foram impulsionados a partir de inquietações interiores, manifestadas como resposta a opressão e ao patriarcalismo em que sua vida se encontrava. Perpassamos, brevemente, pelos caminhos que a herança patriarcal se manifesta na vida feminina, através de considerações de teóricos sobre o assunto, e como esse discurso é visto na vida da personagem, culminando com sua posterior rebeldia e subversão a postura opressora.

No romance, Rachel de Queiroz coloca diferentes realidades de vida (como as condições sociais no campo, vivido por *Dôra* e em seguida, a situação econômica na cidade, com o grupo de teatro e, posteriormente, com o *Comandante*), através de retratos sociais do Brasil no contexto da Revolução política, do período que prenunciava a 2ª Guerra Mundial, da era da industrialização, entre outros fatores, entrelaçadas com conflitos de valores vividos pela protagonista, mostrando como suas transformações pessoais podem ser vistas concomitantemente com as modificações dos estilos de vida no cenário social.

Por meio da análise de *Dôra, Doralina*, ao longo deste estudo, constatou-se que a romancista opera um movimento de resgate da história do país (não só com relação a questões políticas e econômicas, mas ainda no que diz respeito às nuances culturais e ideológicas da década de 30), para introduzir a figura feminina, apontando a complexidade da existência de uma mulher num contexto de poucas oportunidades de auto-realização. Nesse viés, a noção de Ligia Chiappini (2002) sobre a mulher literária racheliana também nos serve de apoio, porque considera que mesmo apresentando uma mulher tão peculiar, tão envolvida com suas próprias vontades, a autora também demonstra que o poder patriarcal ainda impera, e que se fazendo presente, é um dos fatores responsáveis pela inquietação e insatisfação da mulher em seu meio, e que, como no caso de *Dôra*, não conseguindo ver uma maneira de escapar dessa problemática, passa a reproduzir o modelo patriarcal que outrora condenou e a oprimiu, ao assumir o lugar de sua mãe.

Nesse sentido, o texto de Rachel de Queiroz aponta os limites de vida da mulher, mas acrescenta que o símbolo representado por *Dôra* carregaria consigo um imaginário de mulher brasileira, não como ela o é, de fato, mas “[...] sentida e pressentida no imaginário

coletivo”³⁹¹. Na sua busca por uma vida conforme sua vontade, *Dôra* já coloca em evidência a simbologia que carrega no próprio nome: *Maria das Dores*, sugerindo que a dor e a vida sofrida serão constantes em sua trajetória existencial. Por esse aspecto, a autora parece manipular as palavras colocando uma sílaba fechada em *Dóra*, para aproximar o vocábulo à dor, *Dôra*. O preâmbulo de uma vida sofrida anunciado pelo próprio nome da protagonista e que designa, portanto, o título da obra, também é sugerido pelo nome do *Comandante* (que na verdade se chama *Asmodeu*) e de sua fazenda, *Soledade*. *Asmodeu*, simbolizando o demônio, uma criatura diabólica que vivendo de forma criminoso e errante, subverte as leis sociais conduzindo os outros consigo (como de certo modo, foi o que fez com *Dôra*), e *Soledade* que traz em si uma ideia de solidão, de desamparo, como foi toda a vida da heroína desde sua infância até o regresso ao mesmo espaço rural, episódio que consolida o fechamento do ciclo de vida da narradora. Com a morte do *Comandante*, só lhe resta o retorno a fazenda, porque mesmo sofrendo novamente, a *Soledade* é sua herança, sua casa e cabe a ela reerguer o que lhe pertence.

Com esse episódio, a narradora incorpora seu anúncio: “o círculo se fechou, a cobra mordeu o rabo: eu acabei voltando para a Soledade”³⁹², demonstrando que durante as reminiscências de sua vida e, portanto, durante todas as suas experiências dramáticas, ela buscou um encontrar-se consigo mesma, e um sentido para sua existência no mundo. Mesmo sofrendo na volta para casa, o texto nos permite perceber que é um regresso doloroso que marca o começo de uma nova vida, também simbolizado pela cena final: o nascimento de um novo bezerro; “[...] e nós saímos no sol quente para ver a Garapu nova que mugia zangada sem querer passar pela porteira aberta”³⁹³.

Constatou-se na análise da obra que mesmo num ambiente escasso de oportunidades para se significar no mundo, *Dôra* lutou por sua realização e foi em busca de um sentido para sua vida. Em meio a essa busca, privou-se de certos sonhos (como o anseio pela vida artística, por exemplo) para se firmar numa relação amorosa que ela tinha como redentora, o que, segundo Nelly Novaes Coelho (2002), sintetizaria que

Aí se expressa a milenar concepção de vida como dor [...]. É vislumbrada a alegria de viver que pode ser alcançada apesar dos desconcertos do mundo. Nesse romance, abre-se espaço para uma nova e gratificante aventura do viver, pois a grandeza humana de suas personagens [...] supera de muito as misérias que a ameaçam ou bloqueiam. Entretanto, a plenitude de vida não é

³⁹¹ Cf. BORGES *apud* CHIAPPINI, 2002, p. 174.

³⁹² QUEIROZ, Rachel de., 1975, p. 270.

³⁹³ *Idem*, pp. 287, 288.

duradoura. Viúva do Comandante, Dôra volta para a Soledade. Senhora havia morrido, cabia-lhe assumir o seu lugar nos trabalhos e preencher o grande vazio deixado em sua vida, pela morte do Comandante³⁹⁴.

No rol desses esclarecimentos, conforme nossa análise, acompanhada das considerações de Nelly Coelho (2002), percebemos que o processo criacional da romancista sofreu um gradativo amadurecimento, justamente porque a autora optou por uma mudança do conhecimento do ser humano pelos problemas sociais, ou nas palavras de Coelho (2002), houve uma mudança

[...] do plano ético-social (dos romances iniciais) para o plano ético-existencial (a partir de *As Três Marias*), chegando ao plano existencial-mítico, no qual decorre o Memorial ... Essa diferenciação de planos [...] importa ser detectada, na medida em que revela a mudança de ótica pela qual a autora (em sintonia com estes nossos tempos de transformações) vê as possíveis causas ou explicações para os desencontros do mundo ou a sempre fracassada aventura humana³⁹⁵.

Embora não tenha se emancipado plenamente enquanto mulher, *Dôra* opera efetivas aberturas na vida feminina (como as já elucidadas anteriormente, acrescidas da negação a determinados papéis femininos como o de ‘anjo do lar’, o de filha e, principalmente, o de mãe, fortemente preconizados pelo discurso cultural da época reportada pela narrativa).

A sua emancipação plena (e que talvez seja uma espécie de justificativa para a contradição aparente nesta heroína racheliana) estaria concentrada na busca pela existência liberta e pelo amor redentor; ainda que a união com o *Comandante* e o retorno à *Soledade* aparentem um regresso à vida oprimida, ao universo patriarcal, *Dôra* demonstra que a entrega ao amor legítimo e a vida num ambiente que lhe é íntimo, são escolhas que a confortam porque lhe permitem realizar seus anseios femininos.

Com *Dôra*, Rachel de Queiroz nos mostra que as decisões tomadas por essa personagem marcam o comando da mulher diante de sua própria vida, e a liberdade de fazer valer sua vontade no mundo; ou como bem postula Osmar Oliva (2010), *Dôra* se mostra a frente de seu tempo porque não age “nem somente submissa, nem somente feminista”³⁹⁶, uma vez que demonstra ter consciência de sua submissão e se justifica perante ela, já que sua

³⁹⁴ COELHO, Nelly Novaes, 2002, p. 553.

³⁹⁵ *Idem*, p. 553.

³⁹⁶ OLIVA, Osmar Pereira, 2010, p. 155.

imagem representaria a busca do eterno feminino, isto é, a busca do verdadeiro significado de ser mulher.

Desse modo, ainda que a construção literária da personagem de Rachel de Queiroz não tenha obtido um final feliz, e tampouco incorporado a imagem de verdadeira heroína a que a leitura do texto, até certo momento, sugeria, o romance, no entanto, demonstra que mesmo não se realizando em muitas questões, a mulher ainda conseguiu colocar em prática uma noção de utilidade para si mesma no meio, adquiriu consciência de sua própria condição e de sua relação com o mundo, contribuindo “[...] para montar uma visão de um país em transição [...]”³⁹⁷, uma vez que o próprio romance sugere uma necessidade de se pensar o presente que está permeado por dificuldades socioculturais e “[...] pela indefinição, deixando entrever que a alegria só poderia ser possível depois de um longo caminho, ainda todo por trilhar”³⁹⁸. O final da narrativa sugere essa nova abertura; o nascimento de uma novilha na fazenda indica a renovação da vida. E é o alvorecer de uma nova mulher que recai toda expectativa.

³⁹⁷ BUENO, Luís, 2006, p. 332.

³⁹⁸ *Idem.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

a) Da autora

QUEIROZ, Rachel. **As Três Marias**. 6ª ed. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1973.

_____. **Cem crônicas escolhidas**. – São Paulo: Círculo do Livro, 1958.

_____. **Dôra, Doralina**. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

_____. **O Quinze**. 25ª ed. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1979.

_____. QUEIROZ, Maria Luíza. **Tantos Anos**. – São Paulo: Siciliano, 1998.

b) Colunas jornalísticas

“Açucenas e Matriarcas”. O Estado de São Paulo, 1998, p. 233.

“Masculino e Feminino”. O Estado de São Paulo, 1997, p. 248.

“O chamado eterno feminino”. O Estado de São Paulo, 1998, p. 68.

“O Eterno feminino”. O Estado de São Paulo, 1999, p. 81.

“A feminilidade”. O Estado de São Paulo, 1998, p. 78.

c) Sobre a autora

ARÊAS, Vilma. Rachel: o ouro e a prata da casa. *In: Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº 4, setembro, 1997, p. 87-102.

BRUNO, Haroldo. **Rachel de Queiroz**. Rio de Janeiro/Brasília: Cátedra/INL – MEC, 1977.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. – **Rachel de Queiroz**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº 4, setembro 1997.

CONY, Carlos Heitor. *Dois encontros exemplares.. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. Cadernos de literatura brasileira: Rachel de Queiroz*. São Paulo, n. 4, set. 1997, p. 16, 17.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O éthos Rachel. *In: Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº 4, setembro, 1997, p. 103-115.

LIMA, Herman. **Rachel de Queiroz**. *In: Queiroz, Rachel de. Obra Reunida*. Rio de Janeiro, José Olympio, v. 4, 1989.

MARTINS, Wilson. Rachel de Queiroz em perspectiva. *In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. Cadernos de Literatura Brasileira: Rachel de Queiroz*. São Paulo, v. 4, set. 1997, p.69-86.

QUEIROZ, Rachel. As três Rachéis (Entrevista). *In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. Cadernos de literatura brasileira: Rachel de Queiroz*. São Paulo, n. 4, set. 1997.

QUINTELLA, Ary. *Dois Encontros exemplares*. *In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. Cadernos de literatura brasileira: Rachel de Queiroz*. São Paulo, n. 4, set. 1997, p. 7.

d) Jornais

ALENCAR, Francisco; RAMALHO, Lucia Carpi; RIBEIRO, Marcus Venício Toledo. **História da sociedade brasileira: 2º grau**. – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1981.

MERTEN, Luiz Carlos. Depois da TV, ela virou celebridade. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 05 nov. 2003. Caderno 2, p. 42.

MIRANDA, Ana. Obra acima de tudo telúrica. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 13 nov. 2010. Caderno 2, p. s4-s5.

NERY, Hermes Rodrigues. Uma presença marcante em nossa história. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 05 nov. 2003. Caderno 2, p. 42.

PENNAFORT, Roberta. A emoção dos imortais no adeus a Rachel de Queiroz. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 06 nov. 2003. Caderno 2, p. 71.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. O Quinze é obra pioneira na literatura nacional. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 05 nov. 2003. Caderno 2, p. 42.

SILVA, Dionísio da. Liberdade é condição primordial. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 30 dez. 2001. Caderno 2, p. 70.

e) Internet

QUEIROZ, Rachel de. **Os desencantos de Rachel**. 14 jan. 1989. Entrevista concedida a Hermes Rodrigues Nery. Disponível em: <http://www.medei.sites.uol.com.br/panazul/geral/entrevis/rachelz.htm>. Acesso em 22 maio 2012.

f) **Bibliografia Geral**

ABREU, Laile Ribeiro de. **Memorial de Maria Moura**: percurso crítico e representação da memória. Belo Horizonte: UFMG, 2011. 110 p. Dissertação (Mestrado). – Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

ABREU, Márcia. **Cultura letrada**: literatura e leitura. – São Paulo: Editora UNESP, 2006.

ANDRADE, Mário. **Cartas a um jovem escritor**. – Rio de Janeiro: Record, 1981.

_____. **O Empalhador de Passarinho**. São Paulo, Martins, s/d.

ASSIS, Machado. Instinto de Nacionalidade. *In: Obra Completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994.

ATHAYDE, Tristão de [Alceu Amoroso Lima]. Síntese. *In: Revista Lanterna Verde*. Rio de Janeiro. Órgão da Sociedade Felipe d'Oliveira. Coleção consultada: Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem (UNICAMP). Nº 4, nov. 1936, pp. 85-98.

_____. **Estudos**. – 3ª série. Rio de Janeiro: A Ordem, 1930.

BANDEIRA, Manuel. Louvado para Rachel de Queiroz. *In: Estrela da vida inteira*, 1966.

BARBOSA, Maria de Lourdes Leite. **Protagonistas de Rachel de Queiroz**: caminhos e descaminhos. – Campinas, SP: Pontes, 1999.

BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas**: a Infância. São Paulo: Planeta, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: lembranças dos velhos. – 3. ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. – 9ª ed. – Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 2006.

_____. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kuhner. – 9ª ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BRAICK, Patrícia Ramos; MOTA, Myriam Becho. **História**: das cavernas ao Terceiro Milênio. – 2ª ed. – São Paulo: Moderna, 2002.

BUENO, Luís. **Uma História do Romance de 30**. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

BURKE, Peter. História como memória social. *In:* _____. **Variedades de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CANDAU, Joel. **Memoria e Identidad**. Buenos Aires: Ediciones Del Sol, 2008.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 8ª ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. **A Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ed. Ática, vol. 1, 1989.

_____. **Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos)**. 6ª ed. Belo Horizonte, Itatiaia, 1981.

CATTAPAN, Julio Cesar Rodrigues. O Quinze: contrastes e tensões. *In:* **DIADORIM: Revista de Estudos Linguísticos e Literários**. – Nº 7-. Rio de Janeiro: UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2010, pp. 99-111.

CHARTIER, Roger. **O mundo como representação**. *Estud. Av.* [online]. 1991, vol. 5. nº 11, pp. 173-191.

CHIAPPINI, Lígia. **Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras**. São Paulo: Cortez, 2002.

CHIARA, Ana Cristina de Rezende. **Leitura e Memória** – Espaço Teórico realizado em Seminário de Leitura promovido pelo PROLER, Goiânia-GO, 30 abril 1993.

COELHO, Nelly Novaes. **A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo**. – São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras**. – São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

COLASANTI, Marina. **A nova mulher**. – Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1980.

COQUEIRO, Wilma dos Santos. **A decadência espacial em Dôra, Doralina**. Comunicação, Universidade Estadual de Londrina, s/d. Disponível em: [HTTP://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/31/htm/comunica/ci136b.htm](http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/31/htm/comunica/ci136b.htm). Acesso em: 03/12/12.

COURTEAU, Joanna. A Feminização do discurso nacional na obra de Raquel de Queiroz. **Hispania**. v. 84, n. 4. december / 2001. p. 751-756.

CUSCHINIR, Luiz. **A mulher e seus segredos: desvendando o mapa da alma feminina**. – São Paulo: Larousse do Brasil, 2007.

DACANAL, José Hildebrando. **O romance de 30**. – Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

DEL PRIORY, Mary. **A mulher na história do Brasil**. 4ª ed. – São Paulo: Contexto, 1994.

_____. (Org.). **História das Mulheres no Brasil**. 5 ed. – São Paulo: Contexto, 2001.

DELPHY, Christine. Teorias do Patriarcado. *In:* **Dicionário Crítico do Feminismo**. HIRATA, Helena... [Et al.] (orgs.). – São Paulo: Editora UNESP, 2009, pp. 173-178.

DINIZ, Eli. Os anos 30 como marco da transição para uma nova ordem. *In: PANDOLFI, Dulce Chaves (Org.). Repensando o Estado Novo.* Rio de Janeiro, FGV, 1999.

DUARTE, Constância Lima; ASSIS, Eduardo de. (Orgs.). **Gênero e representação: teoria, história e crítica.** – Belo Horizonte: Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, UFMG, 2002.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Rachel de Queiroz – Literatura e Política no Feminino.* *In: Anais do V Seminário Nacional Mulher e Literatura.* Constância Lima Duarte (org.). Natal-RN: UFRN: Ed. Universitária, 1995, pp. 81-85.

ECO, Umberto. **Sobre a literatura.** (Trad.) Eliana Aguiar. – Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

_____. **Obra Aberta.** – São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

FALCI, Miridan Knox. Mulheres do Sertão Nordestino. *In: História das Mulheres no Brasil.* PRIORY, Mary Del. (Org.). 5 ed. – São Paulo: Contexto, 2001, pp. 241-277.

FANINI, Michele Asmar. **As mulheres e a Academia Brasileira de Letras.** *História [online].* Vol. 29, n. 1, 2010, pp. 345-367.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil.** – 6ª ed. São Paulo: Editora da USP: Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 1999.

_____. **A Revolução de 1930: historiografia e história.** – São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FLAX, Jane. Pós-Modernismo e Relações de Gênero na Teoria Feminista. *In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org). Pós-Modernismo e Política.* – Rio de Janeiro: Rocco, 1991, 217-250 pp.

FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e Sociedade.** Trad. Elcio Fernandes. – São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, Dominique. Movimentos Feministas. Trad. Vivian Saboia. *In: Dicionário Crítico do feminismo.* Helena Hirata ... [et al.] (orgs.). – São Paulo: Editora UNESP, 2009, pp. 144-149.

FUNCK, Suzana Bornéo. O que é uma mulher? *In: Revista Cerrados: Palavra e Poder: representações na literatura de autoria feminina.* Brasília: UnB, 2011.

GOMES, Carlos Magno. A aula de alteridade em O Quinze. *In: DIADORIM: Revista de Estudos Linguísticos e Literários.* – Nº 7-. Rio de Janeiro: UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2010, pp. 45-56.

GOMES, Elaine; SIQUEIRA, Joelma. Reflexão sobre Espaço e Romance. *In: Gláuks – Revista de Letras e Artes* – Universidade Federal de Viçosa: Programa de Pós-Graduação em Letras – Vol. I. n 1. – Viçosa-MG: UFV: DLA, 1996, pp. 31-41.

GONZAGA, Sérgio. **Manual de literatura brasileira.** – Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

- GRIECO, Agripino. **Gente nova do Brasil**. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.
- GULLAR, Ferreira. **Um novo realismo**. Folha de São Paulo, São Paulo. 27 nov. 2011, Ilustrada, p. E8.
- GURGEL Ítalo. **Uma leitura íntima de Dôra, Doralina**. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará: Casa de José de Alencar, 1997.
- HAHNER, June E. **A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. De Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10ª ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. – São Paulo: Centauro, 2006.
- HARDING, Mary Esther. **Os mistérios da mulher** antiga e contemporânea: uma interpretação psicológica do princípio feminino, tal como é tratado nos mitos, na história e nos sonhos. Trad. Maria Elci Sbaccacherche. – São Paulo: Ed. Paulinas, 1985.
- HIRATA, Helena... [et al.] (orgs.). **Dicionário Crítico do Feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. – Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- JÚNIOR, Benjamim Abdala. Utopia e Ideologia em O Quinze, de Rachel de Queiroz. In: **V Seminário Nacional Mulher e Literatura**. Constância Lima Duarte (org.). Natal-RN: UFRN: Ed. Universitária, 1995, pp. 73-80.
- KOLBENSCHLAG, Madonna. **Adeus, Bela Adormecida: o fim do feitiço dos mitos e modelos femininos**. Trad. Maria Silvia Mourão Netto. – 1ª ed. – São Paulo: Saraiva, 1990.
- LAFETÁ, João Luíz. **1930: a crítica e o Modernismo**. – São Paulo: Duas Cidades; 34ª ed., 2000.
- LAJOLO, Marisa. **O que é Literatura**. 6ª ed. – São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- LAMPHERE, Louise; ROSALDO, Michelle Zimbalist. **A mulher, a cultura e a sociedade**. Trad. Cila Ankier e Rachel Gorenstein. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LANGARO, Jerri Antonio. **De Sinhazinha a Jagunça / de Senhorinha a Senhora: uma leitura de Memorial de Maria Moura e Dôra, Doralina**. 2006. 181 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Comunicação e Artes) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2006.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão [et al.]. – 5ª ed. – Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

MACHADO, Álvaro Manoel.; PAGEAUX, Daniel Henri. **Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura**. 2ª ed. rev. aum. Lisboa: Presença, 2001.

MALUF, Marina; MOTT, Lúcia. Recôndidos do mundo feminino. *In: História da vida privada no Brasil*. Vol. 3. – São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 367-421.

MARINHO, Maria de Fátima. A construção da memória. *In: Veredas. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*. Vol. 10. Santiago de Compostela, 2008, pp. 135-148.

MARTINS, Maria Helena. **O que é leitura?** - São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

MOISÉS, Massaud. **A Análise Literária**. 7ª ed. – São Paulo: Cultrix, 1984.

MONTEZUMA, Nicolau. [Carlos Lacerda]. Balanço do Modernismo. *In: Revista Acadêmica*. nº 25, - Rio de Janeiro, jan 1937, s/p.

MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira. Narrativas de Rachel de Queiroz: modos de (re) contar, modos de (re) inventar-se. *In: DIADORIM: Revista de Estudos Linguísticos e Literários*. – Nº 7-. Rio de Janeiro: UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2010, pp. 81-90.

MURARO, Rose Marie. **A mulher no terceiro milênio: uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro**. – Rio de Janeiro, 4ª ed. Record: Rosa dos Tempos, 1995.

NERY, Hermes Rodrigues. **Presença de Rachel: conversas informais com a escritora Rachel de Queiroz**. – Ribeirão Preto, SP: FUNPEC-Editora, 2002.

NEVES, Margarida de Souza. Literatura: prelúdio e fuga do real|| . *In: Revista TEMPO*, nº 17. Rio de Janeiro: 7letras, 2004, pp. 79-104.

NOVAIS, Fernando. (coord). **História da vida privada no Brasil**. Vol. 3. – São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

OLIVA, Osmar Pereira. Dôra, Doralina – o eterno feminino ou um louvado para o amor. *In: Diadorim: Revista de Estudos Linguísticos e Literários* – nº 7 – Rio de Janeiro: UFRJ. Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2010, pp. 145-157.

ORTIZ, Renato. *In: Brasil: um século de transformações*. – São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PANDOLFI, Dulce Chaves (org.). **Os anos 30 como marco para uma nova ordem**. – Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Crítica e Intertextualidade. *In: Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

_____. **Inútil Poesia e outros ensaios breves**. – São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Tendências e Repercussões Literárias do Modernismo: Cultura**, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, III (5): 1952, pp. 169-181.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **Literatura Brasileira – das origens a 1945**. Martins Fontes: São Paulo, 1988.

PISCITELLI, Adriana. Reflexões em torno de gênero e feminismo. *In*: COSTA, C. de L.; SCHIMIDT, S. P. (Orgs.). **Poéticas e políticas feministas**. – Santa Catarina: ed. Mulheres, 2004.

PRAVAZ, Susana. **Três estilos de mulher: a doméstica, a sensual, a combativa**. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

PUGA, Rogério Miguel. **O Essencial sobre o romance histórico**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2006.

RUFATTO, Simone. O Romance de 1930. *In*: **Revista do IEB**, nº 44, 2007, p. 251-255.

SANTIAGO, Silviano. **O Cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SCHIMIDT, Rita Terezinha. Escrevendo gênero, reescrevendo a nação: da teoria, da resistência, da brasilidade. *In*: **Gênero e representação: teoria, história e crítica**. DUARTE, Constância Lima; ASSIS, Eduardo de (Orgs.). – Belo Horizonte: Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, UFMG, 2002.

SCHUMAHER, Schuma; BRAZIL, Erico Vital. (Orgs.). **Dicionário mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade**. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. *In*: **História da vida privada no Brasil**. Vol. 3. – São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 7-48.

SILVA, Hélio. **1930 – A Revolução traída**. 2ª ed. Civilização brasileira. – Rio de Janeiro, 1972.

SILVA, Wilton C. L. **Memória e Identidad**. *História [online]*. Vol. 29, n. 1, 2010, pp. 442-446.

STEINER, George. **Nenhuma paixão desperdiçada**. Trad. Maria Alice Máximo. – Rio de Janeiro: Record, 2001.

SHENEIDER, Liane. Rachel de Queiroz e os norte-americanos: para que serve um dirigível? *In*: **Diadorim: Revista de Estudos Linguísticos e Literários** – nº 7 – Rio de Janeiro: UFRJ. Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2010, pp. 115-128.

TAMARU, Angela Hamuri. **A construção literária da mulher nordestina em Rachel de Queiroz**. Campinas: Unicamp, 2004. 187 p. Tese (Doutorado). – Curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, Campinas, 2004.

TELLES, Lygia Fagundes. **As meninas**. 5ª ed. – Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1974.

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve história do feminismo no Brasil.** – São Paulo: Brasiliense, 1999.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura.** São Paulo: Ed. Ática, 2009.

ZOLIN, Lúcia Ozana. Crítica Feminista: In: BONICCI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Ozana. **Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas.** Maringá: EDUEM, 2004.

WOOLF, Virgínia. **Orlando.** Tradução de Cecília Meireles. 2ª ed, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

WHITE, Hayden. As ficções da representação factual. In: SANCHES, Manela Ribeiro (org.). **Deslocalizar a Europa.** Lisboa: Edições Cotovia, 2005.