



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

REGINA HELENA RIBEIRO SILVA

**ESCRITAS ENTRECruzADAS: LEITURA DAS CRÔNICAS E CONTOS DE
RACHEL DE QUEIROZ (1928-1952)**

FORTALEZA

2012



REGINA HELENA RIBEIRO SILVA

**ESCRITAS ENTRECruzADAS: LEITURA DAS CRÔNICAS E CONTOS DE
RACHEL DE QUEIROZ (1928-1952)**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do grau de Mestre em Literatura Comparada. Área de concentração: Letras, sob a orientação da Prof^ª Dr^ª Odalice de Castro e Silva.

FORTALEZA

2012

REGINA HELENA RIBEIRO SILVA

**ESCRITAS ENTRECruzADAS: LEITURA DAS CRÔNICAS E CONTOS DE
RACHEL DE QUEIROZ (1928-1952)**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do grau de Mestre em Literatura Comparada. Área de concentração: Letras, sob a orientação da Prof^a Dr^a Odalice de Castro Silva.

Aprovada em ___/___/___.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a Odalice de Castro e Silva (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Francisco Agileu de Lima Gadelha
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof^a. Dr^a. Maria Neuma Barreto Cavalcante
Universidade Federal do Ceará (UFC)

FORTALEZA

2012

Ao meu Deus, o Senhor do Tempo (Ec. 3:1).

Para V., o amor que veio do Norte.

AGRADECIMENTOS

Muito obrigada a todos os que contribuíram para que este trabalho se tornasse real.

A começar pela professora Odalice de Castro e Silva, que de forma generosa, companheira e leal me orientou durante esse tempo;

À minha família Valdinez, Mara, Marília, Marcos e Ana que estão comigo. Sempre.

À minha mãe que deu início à minha história.
À Lídia Rejane;

Aos amigos que me incentivaram nos tempos difíceis, que torceram por mim e emprestaram livros: Lúcia Galvão, Paula Lima, Sérgio Falcão, Válquia Correia, Eloisa Vidal, Cíntia Fernandes, Sandra Brito, Angélica Feitosa, Deglaucy Jorge, Elândia Faria, Nadir Andrade; Cecília Cunha, Tércia Montenegro, Socorro Acioli.

À Luciana Dummar pela compreensão e incentivo;

À Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel, lugar onde estudei a maior parte dos últimos dois anos;

À professora Fernanda Coutinho pela amizade;

À professora Adelaide Gonçalves que, no passado, disse-me que era possível;

À UFC e ao Programa de Pós-Graduação em Letras;

Ao Charles Ribeiro, pela cooperação que chegou na hora exata, e pelo profissionalismo.

RESUMO

Esta pesquisa se debruça sobre a atividade jornalístico-literária de Rachel de Queiroz (1910-2003), publicada na imprensa cearense, no período de 1928-1952 que ganha contorno num cenário no qual os limites móveis do exercício da escrita desempenham papel fundamental na sua formação de escritora. Com acesso às fontes primárias que se compõem de arquivos digitalizados dos textos originais, torna-se possível analisar a produção cronística de Rachel de Queiroz, no contexto da sua escrita em diálogo com o desenvolvimento da imprensa brasileira ao longo da primeira metade do século XX. O aporte teórico desta pesquisa tem como base críticos e teóricos da Literatura como Antonio Candido, Massaud Moisés, Roland Barthes, Davi Arrigucci Jr., Haroldo de Campos, Henry James, Julio Cortázar; assim como os historiadores Eric Hobsbawn, Durval Muniz Jr, Maria Helena Capelato, Nicolau Sevcenko e historiadores sociais da Comunicação tais como Asa Briggs, Peter Burke, Cristiane Costa, Geraldo Nobre, e teóricos do Jornalismo com destaque para Alceu Amoroso Lima, Nilson Lage e José Marques de Melo. Desta forma, os objetivos desta pesquisa constam da análise e interpretação de um conjunto de textos, no qual é possível identificar elementos lítero-jornalísticos que se destacam desse entrecruzar de escritas e que se realizam num campo de constantes deslocamentos dos limites dos gêneros literário e jornalístico. Dividida em três partes, esta pesquisa apresenta, no primeiro capítulo, o contexto histórico do desenvolvimento do gênero crônica no Brasil como atividade literária que marca o começo da escrita de Rachel de Queiroz. No segundo, ganha destaque a reflexão sobre o gênero crônica, cujas fronteiras se deslocam entre a Literatura e o Jornalismo e analisamos os elementos que distinguem a escrita de Rachel de Queiroz na composição da linguagem com a qual constrói os textos publicados em jornal. O terceiro capítulo consta de análise e interpretação de uma antologia de contos da escritora selecionados entre o conjunto de 168 crônicas que compuseram o *corpus* desta pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: Crônica. Crítica literária. Gênero Literário. Jornalismo.

ABSTRACT

This research focuses on the literary-journalistic activity of Rachel de Queiroz (1910-2003), published in Ceará and Rio de Janeiro press, within the period of 1928 to 1952, which it is shaped into a scenario where a mobile writing exercise plays a key role in her writing skills development. With the access to primary sources that are composed of files scanned from original texts, it becomes possible to analyze Rachel de Queiroz chronicle production in the context of her writing connected with the development of the Brazilian press throughout the first half of the twentieth century. This research is based on critics and theorists of literature as Antonio Candido, Massaud Moisés, Roland Barthes, Davi Arrigucci Jr., Haroldo de Campos, Henry James, Julio Cortázar, as well as historians Eric Hobsbawm, Durval Muniz Jr, Maria Helena Capelato, Nicolau Sevcenko and social historians of Communication such as Asa Briggs, Peter Burke, Cristiane Costa, Gerald Nobre, and theorists of Journalism highlighting Alceu Amoroso Lima, Nilson Lage and José Marques de Melo. Thus, the objectives of this research contains the analysis and interpretation of a set of texts in which it is possible to identify literary-journalistic elements that stand out among this crossing of written materials and take place in a field of constant boundaries shifts of literary and journalistic genres. Divided into three parts, this research presents in the first chapter, the historical development of the chronicle genre in Brazil as literary activity that marks the beginning of the writing of Rachel de Queiroz. In the second section, it is highlighted the reflection on the chronicle genre, which boundaries move between Literature and Journalism. Moreover, the research analyzes the elements that distinguish the writing of Rachel de Queiroz in the composition of the language with which the author builds the texts published in newspapers. The third chapter consists of the analysis and interpretation of an anthology of short stories from the writer selected among the group of 168 chronicles that composed the *corpus* of this research.

KEYWORDS: Chronicle, Literary criticism, Literary Genre, Journalism.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	08
2. RACHEL DE QUEIROZ: OS INÍCIOS DE SUA TRAJETÓRIA	16
2.1. A construção do cotidiano: entre a prosa e a poesia	16
2.2. Variedades, folhetins, poesias	38
2.3. O lento domínio da cronista.....	48
3. A AFIRMAÇÃO DA CRONISTA.....	53
3.1. Crítica, Crônica, escrita híbrida.....	53
3.2. Crônica, espaço de querelas.....	65
4. CRÔNICA E CONTO: O ENTRECROUZAR DA ESCRITA	79
4.1. A peleja política na trincheira do veículo impresso.....	89
4.2. O conto: na fronteira da escrita.....	108
5. O RETRATO NA MOLDURA: CONSIDERAÇÕES FINAIS	144
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	149
7. ANEXO	155

1. INTRODUÇÃO

Estava começando minha atividade como repórter quando tive o primeiro contato com a escritora Rachel de Queiroz. De passagem por Fortaleza e em campanha pela transformação da fazenda “Não me Deixes” como Área de Preservação Ambiental, título concedido à fazenda no início dos anos 90, recebi como pauta uma entrevista com a escritora no apartamento que ela tinha na Praia do Futuro. Era uma tarde de segunda-feira, no mês de maio de 1991. A escritora havia chegado do Rio e, no fim daquele dia já estaria na fazenda. O prédio simples com acesso ao apartamento, no segundo andar, por uma escada, expunha a simplicidade da escritora, que estranhamente não estava de acordo com que eu imaginava de uma das maiores escritoras brasileiras. Na sala ampla do apartamento, apenas uma cadeira de balanço e uma grande mesa com cadeiras em redor. Rachel chegou com um sorriso largo, acomodou-se na cadeira de embalar e disse que como a “repórter era muito criança, aliás, os jornais recebem cada vez mais meninos nessa profissão”, tinha de contar a história da “Não me Deixes” pelo começo.

Quase vinte anos mais tarde, em 2010, visitei a fazenda “Não me Deixes”, no Junco, a 13 quilômetros de Quixadá. O caseiro me recebeu detalhando os hábitos da ex-patroa que ele conheceu ainda menino, quando o pai era vaqueiro da fazenda. Chegava, armava logo a rede no alpendre, perguntava por cada bicho, se tinha inverno, cuidava logo de ver o que havia da fazenda na cozinha, cajuína nunca faltava, canjica, pamonha, queijo feito na prensa tinha de ter, os doces jamais escasseavam. A escritora gostava de panela e de comer. Na cozinha, tudo estava como queria dona Rachel. Colheres de pau penduradas, seguindo uma ordem de tamanho, os baús ainda guardavam a roupa de linho das mesas, bordada, muita coisa feita pelas mãos da escritora que não dispensava agulha e linha, quando estava na fazenda.

No entanto, o que chamou a minha atenção foi o quarto que ela construiu ao lado da casa grande. Um quarto de trabalho, segundo o caseiro. No vão, cabem uma cama de solteiro com protetor contra insetos, uma mesa colada à janela posta para o nascente, com uma máquina de escrever, um aparador, algumas prateleiras para livros. As estantes abarrotadas estavam na casa grande. Da janela, o verde segue seu caminho pela fazenda. Quando chove, o caseiro explicava, a relva enverdece imediatamente e fica assim como você está vendo. Quando estia, fica meio amarelado, mas a copa das árvores alivia o calor e conserva o verde. Dalí saíram inúmeras crônicas e pedaços de romance.

Leitora, desde os tempos de estudante, das crônicas semanais da escritora, publicadas nos jornais, e de alguns de seus romances, confesso minha surpresa ao me deparar, no ano de 2009, com o acervo que contava com 1.134 crônicas da escritora Rachel de Queiroz reunidas, num único arquivo que eu teria de trabalhar por alguns meses, a fim de preparar um projeto para o primeiro centenário de nascimento da escritora cearense, em 2010. Aos poucos, a surpresa deu lugar a uma espécie de encantamento ao ler crônicas que mostravam as transformações pelas quais passavam a cidade do Rio de Janeiro, as preocupações políticas e sociais da escritora, o diálogo - que quase resvala para a intimidade - que ela constrói junto aos leitores. Também, surpreenderam-me o exercício livre da forma, com a qual Rachel de Queiroz conduz o seu texto jornalístico, quando ora envereda pelo que parece pura ficção, ora assume a notícia comentada de uma repórter que acompanha os fatos políticos. Chama a atenção o bordado que dá forma ao homem comum que povoa a cidade e que figura, nas crônicas de Rachel de Queiroz, como personagem central da trama que, embora escrita aos pedaços, com motes diversos, representa a grande maioria dos textos jornalísticos da escritora.

Esse personagem acorda cedo para tomar a barca da Cantareira ou o transporte público que o leva da periferia ao Centro, onde a vida e o comércio fervilham; toma café no botequim mais próximo, com os olhos vidrados no relógio para não perder a hora de bater o ponto; almoça de pé, porque o botequim, quando se transforma num restaurante, pontualmente ao meio-dia, com seus pratos feitos, se mantém o cubículo de sempre. O vai-e-vem do sol e da lua a comandar o tempo da barca, do ônibus e do botequim é que deixa escapar as coisas miúdas que a escritora parece interceptar em pleno movimento para encerrá-las no texto híbrido da crônica. Preso na linguagem, o cotidiano transfigurado ganha novos ares e alcança os leitores de forma que eles possam captar e ressignificar sua existência. De tal modo, os personagens femininos são cerzidos da mesma matéria-prima, mas trazem como detalhe que lhes marca o traço, o desejo da livre vontade, da insubmissão, do silêncio contestador à revelia da ordem ou da tradição.

No interior desse conjunto de textos que a tradição bibliográfica brasileira chama de crônica – texto híbrido publicado em jornal e que aborda com leveza diversos temas numa linguagem coloquial, traçando um diálogo direto com o leitor – é possível detectar outras modalidades de construções literárias que permitem uma nova abordagem, a partir de outro olhar sobre a produção jornalística da escritora. Junto com as crônicas, convivem contos, críticas, resenhas, poesia em prosa. A proposta deste trabalho indaga justamente quais os elementos literários – assim como jornalísticos – que permeiam essa produção cronística, praticamente toda disponível em livro desde os anos de 1940, mas tão pouco estudada. Uma

das minhas primeiras inquietações diante de tão valioso acervo foi o porquê de os contos da romancista, inseridos no amplo conjunto das crônicas não se constituírem, nem se destacarem, do conjunto da produção jornalístico-literária da escritora, ao mesmo tempo em que indaguei os motivos do quase silêncio da crítica em analisar e interpretar esse conjunto literário no contexto da sua obra que inclui o romance, o teatro, a crônica, as novelas infantis. Não se trata de uma defesa que se restringe à mera classificação para a produção literária de Rachel de Queiroz, mas, sim, uma perspectiva que tem em vista ampliar e diversificar o exercício da crítica em relação à obra da escritora.

A primeira fase, portanto, dessa pesquisa deu-se a partir da leitura do conjunto de crônicas da escritora Rachel de Queiroz, publicadas no **O Povo**. Essa leitura teve início ainda em 2009 e uma releitura foi necessária após a constituição do objeto definido da pesquisa. Estive diante de dois caminhos: o primeiro se abria para o conjunto dos últimos 20 anos de produção jornalística da escritora, que se caracteriza principalmente pela publicação de suas crônicas no jornal, sem as interrupções e vácuos do começo da carreira, quando viajou de Fortaleza para o sul da Bahia, após o primeiro casamento; depois, para viver com o marido em Alagoas por um breve período de tempo; retornar a Fortaleza e ir morar, definitivamente, no Rio de Janeiro, até se firmar como jornalista, com uma participação efetiva na imprensa nacional. A partir do início da década de 1980, pode-se perceber dois aspectos que permeiam os textos publicados no jornal, a começar pela memória que se revela numa fonte inesgotável de temas para as crônicas. O outro é o sertão, junto com a fazenda “Não me Deixes que se torna o principal cenário das crônicas produzidas nesse período.

O caminho que me pareceu mais envolvente, porém, foram as crônicas do início da carreira. A proposta desta pesquisa foi se formando em torno da construção desse texto jornalístico-literário, a partir das primeiras experiências com o texto que estava em formação, um pouco antes e durante o trabalho de elaboração dos primeiros romances de Rachel de Queiroz: **O Quinze** (1930), **João Miguel** (1932), **Caminho de Pedras** (1937), **As três Marias** (1939). O romance **Dora Doralina** só seria lançado 35 anos depois, em 1975. O folhetim **O Galo de Ouro**, publicado na revista **O Cruzeiro**, no começo dos anos de 1950, foi organizado em livro e lançado em 1986, minimizando, com isso, a distância de edição do último romance, **Memorial de Maria Moura** (1992). Os livros de crônicas, no entanto, se reuniam à medida que crescia a produção jornalística da escritora, publicada e reproduzida.

O primeiro volume de crônicas da escritora, **A donzela e a Moura Torta. Crônicas e Reminiscências**, veio a público em 1948, e organizado pela própria Rachel de

Queiroz, com textos publicados na imprensa carioca, no período de 1944 a 1948.¹ Dez anos mais tarde, a editora José Olympio reuniu, no livro **100 crônicas escolhidas**, os textos jornalísticos da escritora, no período de 1946 a 1956.² Em 1964, publicou **O brasileiro perplexo** (Editora do Autor), que compõe **Mapinguari** (José Olympio, 1989), reeditado com o título **O homem e o tempo** (1995) pela Siciliano. O crítico Herman Lima fez a seleção de **O Caçador de tatu** (1967), publicado pela José Olympio, que reúne crônicas da década de 1957-1967. O livro **As meninas e outras crônicas** contempla textos publicados em jornais entre 1967 e 1975. Em 1980, a editora José Olympio publica **O jogador de sinuca e mais historinhas**, com uma seleção de 25 crônicas, com textos que datam dos anos de 1940 à década de 1960. Em 1993, são publicadas, em **As terras ásperas**, crônicas produzidas desde o fim dos anos de 1980 ao início dos anos de 1990. No fim da década de 90, a editora Siciliano edita **A casa do morro branco**, com uma seleção de contos feita pelo crítico José Nêumane, publicados como crônicas a partir dos anos de 1940, entre eles “Isabel”, “O jogador de Sinuca”, “Tangerine-Girl”, “O telefone”. No Ceará, foram publicadas três coletâneas de crônicas da escritora a partir dos anos 2000: **Existe outra saída, sim** (EDR, 2003), **A lua de Londres** (EDR, 2010), e **Do Nordeste ao Infinito** (EDR, 2010), as duas últimas são resultado da minha atividade como coordenadora do projeto que comemorava o primeiro centenário da escritora no Ceará.

Este trabalho analisa, portanto, um conjunto de 168 crônicas da escritora, publicadas em **O Povo**, entre 1928 e 1952. Ao todo, o jornal dispõe de um acervo de 1.134 crônicas publicadas entre 1928 e 2003, ano da morte da escritora. O recorte temporal escolhido atende principalmente aos objetivos da pesquisa que pretende investigar a crônica jornalística de Rachel de Queiroz a partir de dois aspectos. Em primeiro lugar, se propõe a examinar o exercício de cronista como uma escritora em formação, analisando os elementos de sua crônica, com os quais ela se estabelece na imprensa brasileira, neste período de profundas mudanças na atividade jornalística no País. Esta análise pretende mostrar ainda como a produção jornalístico-literária da escritora experimenta a narrativa com a reportagem-denúncia, a crônica de costumes, a crônica política, a crônica de viagem, a crônica na qual aborda a própria Literatura e a crônica como gênero, a crítica, o conto. Neste momento, a ideia principal deste trabalho é investigar esta temática, junto com a linguagem que a escritora

¹ Boa parte das crônicas que pertencem ao recorte escolhido para esta pesquisa está publicada neste primeiro volume de crônicas da escritora.

² Esta coletânea de crônicas foi reeditada pela editora Siciliano (SP), 1994, com o título **Um Alpendre, uma rede, um açude**.

está lapidando, na primeira fase da sua produção jornalístico-literária, em pouco mais de duas décadas de ofício.

Rachel de Queiroz produziu suas crônicas durante todo o processo de consolidação do gênero no País, ao mesmo tempo em que acompanhou as profundas mudanças pelas quais passou o jornalismo brasileiro, cujo ápice se deu justamente a partir dos anos de 1950, com o crescente processo de industrialização e divisão de trabalho nas redações dos jornais e ocupação dos espaços dos veículos de comunicação.

Num segundo momento, a análise se voltará para um novo recorte: das crônicas escolhidas, analisaremos os textos que se deslocam do conjunto das narrativas lítero-jornalísticas e jornalísticas, para o terreno puramente ficcional: os contos. A partir deles, a intenção do trabalho se voltará para essa ficção de Rachel de Queiroz, tão pouco estudada, mas que demonstra ter elementos importantes para o estudo do conjunto da obra da escritora. Mesmo quando agrupados em livros, os contos se misturam às crônicas como se fossem narrativas homogêneas, como se falassem por uma voz uníssona, abafando a multiplicidade da forma e a beleza desta polifonia de gêneros. Durante este trabalho, a ideia principal é mostrar o diálogo desses contos entre si e os elementos de linguagem que se destacam e dialogam com alguns aspectos da sua obra romanesca, como por exemplo, os personagens, o ambiente, os temas relacionados à condição humana.

Para o exercício desta pesquisa, os textos que formam o rol das narrativas a serem analisadas foram divididos em grupos por gênero e temas. Dos 168 textos, 27 estarão sendo interpretados como contos; os 141 restantes, como crônicas; porém, estas também estão subdivididas por temáticas que compreendem crônicas que abrangem a cidade, a política, os costumes, os personagens no mundo das artes, a literatura, a crônica que aborda as demais formas de manifestação artística como o cinema e o teatro; as crônicas intimistas com fortes componentes poéticos; crônicas de viagem; crônicas-carta. Esta classificação, realizada apenas como recurso de análise, tem como objetivo principal ampliar as possibilidades da análise comparatista entre os textos publicados em ordem cronológica, analisando a produção jornalística – crônica e ficção publicados em jornal - a partir de suas preocupações como intelectual e escritora no começo do século XX, investigando como sua escritura se volta para determinados temas e como alguns deles ganham destaque sobre outros, como acontece com as temáticas que giram em torno da política, dos costumes, da cidade e da literatura.

Já nos contos, é importante perceber como a temática da condição humana dialoga com outros elementos na narrativa – ambiente da cidade, o cenário político interno e externo, o sertão e suas tradições – e se valoriza numa ampla dimensão ao longo das narrativas

publicadas, se distanciando da crônica- reportagem e mesmo da crônica-denúncia, ou de costumes que podem ser analisados nos demais textos. Noutra momento, pode-se perceber como o narrador se destaca, ora em primeira pessoa como personagem, e às vezes, misturando-se a um narrador que observa, narra e que estabelece conexão com o leitor.

Ao constituir o conjunto de textos sobre os quais esta pesquisa se debruça, percebi, no entanto, que não é possível realizar o exercício de interpretação crítica, individualmente, sobre o rol dos 168 textos selecionados para a realização deste trabalho. A partir da divisão das crônicas por temas, devo, portanto, analisar conjuntos de textos examinando os elementos de linguagem da escritora, assim como a construção da temática cronística em diálogo constante com esta produção jornalística de Rachel de Queiroz.

Para realizar este trabalho³, foram consultados os arquivos digitalizados dos textos originais – ou seja, fontes primárias – das crônicas publicadas no **O Povo** e um pequeno acervo disponível da Biblioteca Governador Menezes Pimentel de textos da escritora publicados no jornal O Ceará, veículo onde a escritora iniciou sua trajetória jornalística. Além disso, fiz a leitura da obra publicada da escritora nos gêneros romance, poesia e crônica (textos citados neste trabalho)⁴. A metodologia consta da análise das fontes e da análise e interpretação crítica dos textos. Como referencial teórico é importante ressaltar que trabalho não apenas com teóricos no campo da Literatura, mas também da História e do Jornalismo. Entre os teóricos da Literatura é importante ressaltar Antonio Candido, Massaud Moisés, Roland Barthes; no campo da História destacamos Eric Hobsbawm, Durval Muniz de Albuquerque Júnior, Maria Helena Capelato, Nicolau Sevcenko, além dos que se dedicam ao estudo social da Comunicação como Asa Briggs e Peter Burke, Cristiane Costa, Geraldo Nobre (no Ceará). Entre os teóricos do Jornalismo Alceu Amoroso Lima, Nilson Lage e José Marques Melo têm relevância neste trabalho.

O caráter híbrido da crônica e sua forma fluida, cujas fronteiras estão em constante mutação, conduz, da mesma forma, o trabalho da pesquisa para outros campos de estudos, ampliando, assim, as possibilidades de análise e interpretação. Este trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro situa o gênero crônica na sua historicidade, como instrumento de formação dos escritores brasileiros, principalmente devido ao caráter experimental e livre que dá ao escritor a liberdade de exercitar os limites da narrativa, tanto pela natureza do processo jornalístico, que exige uma escrita ágil, de acordo com o processo

³ Os textos disponíveis em acervo digitalizados referem-se aos meses de fevereiro a dezembro de 1928

⁴ Os livros de crônicas publicados foram bastante úteis para o cotejo do conjunto de textos que compõe o corpo desta pesquisa.

industrial do veículo, quanto à possibilidade de interação com o leitor que se transforma, por sua vez, por alterações da composição e linguagem do texto jornalístico. Aqui, a escritora Rachel de Queiroz surge como personagem no cenário de expansão da atividade jornalística no Brasil e no Ceará. Neste capítulo, revelamos como a escritora se destaca com sua escrita diferencial e com preocupações que dialogam diretamente com os principais temas em vigor no campo literário e das artes.

No segundo capítulo, o trabalho se volta à reflexão sobre o gênero crônica, enquanto atividade híbrida, cujas fronteiras margeiam tanto a Literatura quanto o Jornalismo. Nesta parte do trabalho, analisamos a prática jornalística da escritora, dialogando com teóricos da Comunicação e da Literatura, numa perspectiva de pensar a crônica com um gênero literário que, mesmo tendo origem no Jornalismo, assume características próprias da Literatura, principalmente no tocante à composição da sua linguagem. Além disso, o caráter literário da crônica se dá também, quando se observa esse referencial teórico a partir do fato de que a crônica se destaca, no interior no universo do texto jornalístico, como uma produção que vai além da notícia e da reportagem e se revela como uma escrita que, mesmo centrada no cotidiano, consegue firmar-se pelo quê de “perene” que extrai do transitório, ou seja, firma-se como Literatura.

O terceiro capítulo dedica-se, principalmente, ao campo da análise e interpretação de uma antologia de contos da escritora Rachel de Queiroz selecionada para esta pesquisa. Destaca-se também no capítulo de encerramento deste trabalho de pesquisa, a reflexão sobre a fazer literário de Rachel de Queiroz tendo como base o diálogo entre seus próprios textos que compõem uma análise da arte literária, a partir de textos literários e demais obras de arte de outros artistas, com autores e críticos que tratam da criação artística, entre eles o escritor brasileiro Mario de Andrade e o norte-americano, naturalizado britânico, Henry James. Ainda neste capítulo, torna-se importante notar o papel intelectual e político da escritora exercido por meio da crônica jornalística. A escrita política de Rachel de Queiroz, principalmente entre os anos de 1949 e 1950 ganha relevo se analisada com base nos trabalhos dos historiadores Maria Helena Capelato e Nicolau Sevcenko, e o filósofo e escritor Jean-Paul Sartre que defende a prosa como uma “atitude do espírito” e afirma ser o escritor aquele que “designa, ordena, insulta, persuade, insinua” (SARTRE, 2004. p.18). Por fim, o leitor poderá acompanhar a análise da antologia dos dez contos escolhidos entre o conjunto de textos que compôs o corpo desta pesquisa. A seleção desses contos levou em conta uma ordem cronológica considerada necessária para este trabalho. O conjunto de textos considerou ainda os temas trabalhados pela autora que revelam a diversidade com a qual Rachel de Queiroz

construiu sua obra contística em análise. Em terceiro e último lugar, os contos escolhidos para esta antologia desvendam por outro lado, a forma como a escritora trabalha a fusão, a interseção, e a intercalação da escrita híbrida entre o conto e a crônica. Os autores Massaud Moisés, Alfredo Bosi, Antonio Candido, Julio Cortázar, Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe formam o conjunto de escritores teóricos que deram suporte à realização dessa análise interpretativa dos textos da antologia formada pelos contos: “Reis Magos” (1928), “Romance” (1942), “Isabel” (1944), “Tangerine Girl” (1944), “A dor de amar” (1945), “Troia” (1947), “O jogador de sinuca” (1948), “Histórias de dona Laura” (1950), “Drama de jornal” (1952).

2. RACHEL DE QUEIROZ: OS INÍCIOS DE SUA TRAJETÓRIA

2.1 A construção do cotidiano: entre a prosa e a poesia

Ver o mundo e observá-lo como o real que podia ser reinventado, analisado, posto em movimento, transfigurado. A realidade estava ali à sua mão, bastava tocá-la por meio das palavras, delineá-la em frases que comporiam um texto. A primeira atividade de escrita de Rachel de Queiroz (1910-2003) foi a crônica, um gênero híbrido, nascido entre o jornalismo e a literatura; criado e desenvolvido no cotidiano, no banal, como deixou impresso o escritor Machado de Assis (1839-1908) em “O nascimento da crônica”. Nesta curta prosa publicada no jornal **Diário do Rio de Janeiro**, em 1877, Machado de Assis, que experimentara o gênero desde muito jovem, a partir de 1859,⁵ parece reforçar as paredes móveis da crônica, gênero exercitado por muitos do panteão de escritores brasileiros, a partir de uma matéria-prima que alimenta este texto de limites incertos: “a trivialidade”. Ela surge, segundo Machado de Assis, da captura do que está próximo, visível, ao redor, do recorte feito por seu autor: “fenômenos atmosféricos [...], algumas conjecturas acerca do sol e da lua, outras sobre a febre amarela, manda-se um suspiro a Petrópolis, e *la glace est rompue*: está começada a crônica”.⁶

O sentido do termo “trivialidade”, como assunto corriqueiro do cotidiano que impulsiona as notícias de jornal e que se torna matéria-prima da crônica, aparece em outro texto intitulado **O jornal e o livro**, onde Machado de Assis desenha o cenário no qual estão inseridas as novidades que pairam sobre o “espírito humano” do século XIX. “Sou filho deste século, em cujas veias ferve o licor da esperança” (ASSIS, 2011. p. 45), afirma o jovem Machado, em artigo publicado no **Correio Mercantil**, em janeiro de 1859, ao mostrar como o jornal se torna sinônimo das aspirações de uma época trazendo consigo “a frescura das ideias, o fogo das convicções [...] e o gérmen de uma revolução” (*idem, ibidem*. p.48). A preocupação de Machado de Assis, passado um século e meio da publicação do artigo, parece coincidentemente atual ao tentar responder a pergunta: “O jornal matará o livro?”, em comparação ao questionamento de igual monta que se faz hoje: o livro eletrônico matará o livro físico?

Na época de sua mocidade, o escritor de **Memória Póstumas de Brás Cubas**

⁵ BRAYNER, Sonia. “Machado de Assis: um cronista de quatro décadas.” In: **A Crônica. O Gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1992. p. 407.

⁶ Assis, Machado de. “O nascimento da crônica”. In: **Crônicas completas**. São Paulo: Folha de S. Paulo, 1997, p. 5-7.

afirmava que a imprensa erguera-se na modernidade, tal como as catedrais haviam se tornado a “expressão eloquente” do espírito das tendências do pensamento, da Arte, das ideologias dominantes no apogeu da Idade Média. Machado vai buscar no que ele denomina “fórmula arquitetônica” o modelo do pensamento que parecia fixo, imutável, de um tempo que, aos poucos, foi sendo substituído por algo móvel e fluido. O livro surge, porém, como “o fogo do céu que um novo Prometeu roubara [...] Era a faísca elétrica da inteligência que vinha unir a raça à geração vivente por um meio melhor, indestrutível, móbil, mais eloquente, mais vivo, mais próprio a penetrar arraiais da imortalidade” (*id., Ibid.* p. 47).

Para Machado, a revolução se fez completa, em lugar do edifício manifestando uma ideia, o livro, que trazia “o pensamento da raça aniquilada. A imprensa devorou, pois, a arquitetura. Era o leão devorando o sol, como na epopeia do nosso Homero” (*id., Ibid. loc. cit.*), atesta Machado, para em seguida afirmar que o livro, embora concentrasse o pensamento humano e representasse um progresso jamais visto, trazia alguma limitação: “não era ainda a tribuna comum, aberta à família universal”.

O jornal, sim, preenchia essas necessidades, porque era: “a mesa popular para a distribuição do pão eucarístico da publicidade” e a “propriedade do espírito moderno”:

O jornal é a verdadeira forma da república do pensamento. É a locomotiva intelectual em viagem para mundos desconhecidos, é a literatura comum, universal, altamente democrática, reproduzida todos os dias. O jornal apareceu trazendo em si o germen de uma revolução. Essa revolução não é só literária, é também social, é econômica, porque é um movimento da humanidade abalando todas as suas eminências, a reação do espírito humano sobre as fórmulas existentes do mundo literário, do mundo econômico e do mundo social (*id., Ibid.* p. 48).

Segundo Machado de Assis, o jornal está em consonância com a “faculdade radical do espírito humano” que é “o movimento”. Embora concorde que o livro produz movimento, este difere daquele pelo grau de movimento produzido, quando comparado à imprensa-jornal. O ritmo de discussão que provoca o livro, arguia Machado, pelo nível e profundidade da expressão do pensamento humano, é moroso, esfriando, com isso, o debate, ao contrário do jornal que é produzido ao calor do dia, das ideias que correm:

Ao século XIX cabe sem dúvida a glória de ter aperfeiçoado e desenvolvido esta grandiosa epopeia da vida íntima dos povos [...] O jornal, literatura quotidiana, no dito de um publicista contemporâneo, é reprodução diária do espírito do povo, o espelho comum de todos os fatos e de todos os talentos, onde se reflete, não a ideia de um homem, mas ideia popular, essa fração da ideia humana (*id., Ibid.* p. 49).

O jovem cronista está convicto, portanto, – embora negue qualquer espírito de “idolatria” pelo novo veículo – de que o jornal na sua forma democrática, significa “a liberdade, a consciência, a civilização” e que tem “ainda a vantagem de dar uma posição ao

homem de letras; porque ele diz ao talento: 'Trabalha! vive pela ideia e cumpres a lei da criação!'" (*id., Ibid.* p. 52).

Por seu lado, os historiadores ingleses Asa Briggs e Peter Burke⁷ concordam que o século XIX revolucionou o sentido do termo “informação”, a partir da expansão do acesso ao jornal. Se nos séculos XVII e XVIII a palavra informação estava ligada a “inteligência”, “educação”, “instrução”, “recreação” e “passatempo”, no século XIX, a sociedade industrial, caracterizada pelas mudanças em torno da velocidade e da distância, transformou “informação” num termo ligado a um bem móvel de consumo que acompanhava outros setores da economia, como o agrícola e o bancário, sem falar na indústria que era a locomotiva da época. No entanto, a vida comum, as notícias e os passatempos destinados ao entretenimento passaram a ganhar cada vez mais espaço na imprensa do século XIX. Na Inglaterra, França e Estados Unidos, os jornais deixaram para trás as pequenas tiragens para alcançar cifras de milhares de exemplares. Em 1838, o **Sun**, de Nova York, vendia 34 mil exemplares. A maior parte da informação publicada tratava de notícias de gente comum e assuntos policiais. Na França, o **Le Petit Journal** chegou a vender 250 mil exemplares por dia, se tornando o maior veículo em circulação no ano de 1863. Na Inglaterra, o **Leeds Mercury** afirmava ter uma tiragem anual de 546 milhões, em 1864 (BRIGGS. A; BURKE. p., 2004. p. 202).

De acordo como os historiadores britânicos o montante de cerca de cinco a seis milhões de publicações que circulavam apenas em Londres no fim do século XIX (1881) era tido como “um fenômeno admirável dos tempos modernos” (*idem, ibidem. loco citato*). Tal fenômeno de expansão de jornais de revistas no século XIX ganhou do historiador inglês G. M. Trevelyan (1876-1962) o nome de “Arca da Aliança”, (*id., ibid.* p. 203) numa referência aos novos códigos sociais que se impuseram a partir daí. Uma nova democracia estava nascendo junto com a expansão da informação aliada ao entretenimento. Porém, nem tudo era unanimidade neste mundo da informação: o que para uns significava um alto grau de desenvolvimento tornar um homem bem informado com uma folha de um centavo, para outros, poderia representar o perigo de a imprensa não servir como força “educadora”.

Nessa batalha, a “Arca da Aliança”, de acordo com Briggs e Burke, se transforma em “Marcha do Intelecto” para o jornal **Westminster Review**, pois este defendia que o veículo tinha uma marcha “mais intencional do que a do tempo” (*id., ibid.* p. 205). Não à toa, um dos primeiros escritores a ocupar espaço neste jornal acreditava que o

⁷ BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma História Social da Mídia: de Gutenberg à Internet**. Trad. Maria Carmelita Pádua. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004. p. 193-219.

público percebia que “todos os nossos grandes poetas escrevem para o povo”. O editor de um jornal tradicional inglês, **The Economist**, Walter Bagehot (1826-1877), defendia que a sua “era a época da discussão” e que “os jornais e periódicos eram órgãos formadores de opinião necessários para tornar as discussões possíveis”. (*id., ibid.* p. 206). O primeiro-ministro inglês George Canning (1770-1827), citado por Briggs e Burke, compara a opinião pública formada a partir da ampla circulação de jornais ao “poder do vapor” (*id., ibid.* p. 207).

Esse movimento, em torno da expansão da imprensa – tanto na Europa, na América do Norte quanto no Brasil, embora nascente – tinha em comum a ideia de que o homem moderno era movido pela rapidez com que as ideias e os acontecimentos diários se movimentavam em torno dele, sem preocupação alguma com o “espesso”, como deduz Machado de Assis: “o espírito humano tem necessidade de discussão, porque a discussão é – movimento. Ora, o livro não se presta a essa necessidade, como o jornal” (2011. p. 49).

O jornal, portanto, se fortalece como ícone desse novo tempo em constante mudança. Feito às pressas, e com o sentimento da necessária urgência, chega ao século XX cada vez mais consolidado. No Brasil, a imprensa ganha nova forma no fim do século XIX, ampliando cada vez mais seu raio de amplitude. No Ceará, já no início do século, em 1824, a atividade jornalística intensifica a refrega em torno do movimento da Confederação do Equador (GIRÃO, 1984. p.130-141).⁸ De acordo com Geraldo Nobre, no fim daquele século, o Ceará se destaca no País por possuir “uma das mais ricas tradições jornalísticas do Brasil” (NOBRE, 2006. p. 16). As primeiras duas décadas do século XX foram, portanto, de grande expansão dos jornais locais, como destaca Nobre ao constatar “o nível elevado do jornalismo cearense”, assim como a quantidade de periódicos que, apesar da deficiência tecnológica, apenas na primeira década do novo século, contava com 351 veículos. Nobre afirma ainda que a maioria dessas “folhas” eram liderados por intelectuais que pertenciam a correntes políticas,⁹ com destaque para alguns jornais que já privilegiam fatos noticiosos,

⁸ De acordo com o historiador Raimundo Girão, em **Pequena História do Ceará** (1944), o movimento que ficou conhecido como Confederação do Equador se deu em virtude da decisão de D. Pedro I em dissolver a Assembleia Constituinte por meio de decreto assinado em novembro de 1823. Pernambuco se insurgiu, então, contra a decisão imperial escolhendo seu próprio governante. O Ceará segue o estado vizinho num movimento político que partiu do interior da província, tendo a Câmara da vila de Campo Maior de Quixeramobim declarado o fim do império bragançino, organizando-se ali mesmo um governo republicano. As forças imperialistas no, entanto, sufocaram a chamada Confederação das Províncias Unidas do Equador, mantendo e exilando seus líderes. Entre eles destacam Tristão de Alencar, morto em combate; o padre Mororó, morto por fuzilamento. José Martiniano de Alencar, preso e julgado, foi absolvido.

⁹ O jornalismo no Ceará surgiu justamente com a Confederação do Equador, quando foi publicado o **Diário do Governo**, um veículo revolucionário, que tinha à frente o padre Gonçalo Inácio de Lóiola de Albuquerque e Melo, o Padre Mororó. Foram veiculados apenas 10 números desse jornal. A partir daí, no entanto, as lutas

impulsionados principalmente pelos acontecimentos internacionais em torno da Primeira Guerra Mundial e das revoluções do início do século.

Nos anos de 1920, surgem 194 novos periódicos no Ceará. No entanto, as novas folhas se estabelecem com mais recursos tecnológicos, maior volume de anúncios publicitários – o que indica o nascimento de um embrião de empresas jornalísticas –, inovações no que se referem ao aspecto gráfico e a uma maior diversidade no “número de publicações especializadas, entre as quais as dedicadas aos interesses das classes trabalhadoras, ou profissionais” (NOBRE, 2006, p. 141). As publicações estudantis multiplicam-se, segundo Nobre, ligados aos alunos do Liceu, do Colégio Militar, da Escola Normal, dos grêmios estudantis e das faculdades de Direito, Farmácia e Odontologia. As revistas literárias também surgem e se espalham pela Capital e pelo Interior, tornando a década de 1920, a “fase áurea” dessas publicações (NOBRE, 2006, p. 143).

Foi neste cenário de efervescência jornalística que o texto de estreia de Rachel de Queiroz, em forma de carta, enviada à Rainha do Estudante, Suzana Alencar, foi publicado no dia 3 de fevereiro de 1927, no jornal **O Ceará**, quando a escritora tinha 16 anos. Suzana Alencar, escritora e jornalista, era responsável pela página de Literatura do jornal, publicada aos domingos, e havia recebido o título de Rainha do Estudante em Fortaleza (NERY, 2002. p.41). Uma análise do primeiro texto nos permite, porém, verificar alguns dos elementos da crônica que Rachel desenvolveria como parte da sua atividade de escritora. O tema central da carta é uma crítica irônica ao anacronismo do uso dos títulos de “Rei e Rainha” que os discursos da modernidade e da nova República instalada pareciam não deixar morrer.

A menina Rachel de Queiroz, nascida em Fortaleza, em 10 de novembro de 1910, e criada numa fazenda no Interior do Ceará, era filha de um Juiz de Direito, que se tornou fazendeiro e de uma dona de casa, que lia e falava francês e que tivera grande influência sobre a futura escritora: “Nesse aspecto, a minha mãe foi decisiva. Tive uma influência intelectual muito grande dela. [...] Ela só vivia para ler. Quando morreu, deixou

partidárias entre os conversadores (partidos ligados ao império) e liberais (que fazem oposição ao império) tiveram uma participação importante no aparecimento dos inúmeros jornais na província cearense. As folhas políticas surgidas na época Geraldo da Silva Nobre destaca o **Cearense**, dirigido por liberais; enquanto os conservadores editavam a **Gazeta do Norte, Pedro II**. Os veículos **Constituição, Imparcial, Sol, Libertador** – órgão de imprensa que defendia a abolição – e **Fraternidade** – voltado aos interesses maçônicos – se destacam como as principais folhas partidárias da época do império. Eram dirigidos por políticos e intelectuais, entre os quais Nobre aponta Tomás Pompeu de Sousa Brasil, Miguel Fernandes Guimarães, Manuel Soares da Silva Bezerra, Pedro Pereira da Silva Guimarães, Domingos José Nogueira Jaguaribe. No século XX a prática jornalística ainda mantém a defesa de ideais, mas o caráter noticioso e econômico da nova atividade já dá mostras de alguma mudança na atuação dos veículos. Houve um grande impulso no surgimento de novos jornais nas primeiras duas décadas do século XX, envolvendo intelectuais como Antônio Drummond, Álvaro da Cunha Mendes, Juvenal Galeno, Rocha Lima, Oliveira Paiva, Demócrito Rocha, João Brígido (NOBRE, 2006, p. 15-21).

uma biblioteca de quase cinco mil volumes lá na fazenda”, afirma Rachel em entrevista (idem., *ibidem.* p. 40). Crescera, portanto, rodeada de livros, revistas e jornais nacionais e estrangeiros. Aos 15 anos tinha em mãos o diploma de professora primária, profissão exercida, em regime de interinidade, por pouco tempo, na Escola Normal, onde lecionou História, entre 1929 e 30 (QUEIROZ, R; QUEIROZ, M. L., 1998. p. 27).

O primeiro texto de Rachel de Queiroz foi publicado no jornal **O Ceará** com o título: “Uma interessante carta recebida pela Rainha dos Estudantes” e trazia a assinatura de Rita de Queluz, pseudônimo usado pela escritora até meados de 1928. Na carta, destronava a rainha da classe estudantil recém-eleita, afirmando não saber “exatamente” se a nova integrante da família real fictícia merecia, de fato, “parabéns” e justificava: em primeiro lugar, porque ter “sangue azul”, na atualidade da jovem Rachel, se apresentava com um alto nível de desvalorização; em segundo, devido às “trapalhadas” que o ritual monárquico e seus inconvenientes poderiam causar. Ela aponta sua própria decepção, caso a encontrasse no bonde popular, cujo embarque era feito na Praça da Ferreira. Constrói a situação e o início da conversa:

Muito naturalmente, volto-me para o meu vizinho de banco, e numa curiosidade inocente, pergunto:
 - Quem é essa senhorinha que está ao meu lado?
 - É Sua Majestade, a rainha Suzana.
 Avalie a minha decepção.¹⁰

Propõe que o título de Suzana seja então “Chefe do Sovier Estudantil Cearense”. “Veja que título pomposo. E não lhe acarretaria o absurdo e anacrônico Majestade; bastar-lhe-ia, quando muito o ‘Excelência’ ou o mais simpático e democrata ‘Cidadã-Chefe”,¹¹ insistia a jovem, para mais adiante apelar aos “espíritos cultos da terra” que atentassem para a “paradoxal e extravagante” coisa que é tornar alguém rainha “nos tempos atuais”. Pedes, então, que Suzana abandone o título que se mostra em descompasso “com os seus dezoito anos prováveis, suas ideias de mulher hodierna e com isso que todos respeitamos e a quem se dá o nome de espírito moderno” (QUEIROZ, **O Ceará**. 3/2/1927). Por fim, Rachel sugere um golpe: “Faça inversamente o que o fizeram os dois Napoleões da França! Dê um golpe de Estado... mas de traz para diante...” (*idem, ibidem. loco citato*).

A carta não está sendo citada aqui devido a uma relevância literária específica, mas para dar início à discussão desta primeira parte do trabalho que pretende analisar o gênero crônica como o exercício jornalístico da escritora que dá os primeiros passos. O

¹⁰ QUEIROZ, Rachel de. “A alma da melindrosa.” **O povo**. Fortaleza: 27 de março de 1928. p. 3.

¹¹ QUEIROZ, Rachel de. “Carta à Rainha do Estudante.” **O povo**. Fortaleza: 12/4/2010, republicado de **O Ceará**: 3/2/1927.

texto epistolar, no espaço da crônica, se tornará uma variação do texto jornalístico de Rachel de Queiroz, ao longo do recorte temporal pesquisado – entre 1928 e 1952 - e, não raro, ocupará espaço para discussão dos mais variados temas políticos e sociais, e também para reflexões dos estados da alma humana. Os textos da escritora, analisados neste trabalho serão os publicados no jornal **O Povo**, no período indicado, numa seleção de 168 crônicas.

O texto da carta de Rachel de Queiroz, em sua estreia no jornal, cuja autora se identifica como uma “taboroa”, traz componentes, embora elementares, de uma escrita que já começa com traços que a distinguirão: uma linguagem coloquial que o gênero epistolar, com escrita em primeira pessoa, possibilita, o diálogo direto com o leitor, a contextualização política que Rachel aprofundará mais tarde, a ironia, o humor. É importante, porém, notar que a carta não tem como propósito a escrita íntima, pessoal, mas trata-se de uma carta pública, enviada ao jornal para publicação. A própria Suzana do Amaral comenta sobre a carta de Rachel de Queiroz, três anos mais tarde, quando recebe a jovem escritora para homenageá-la pelo sucesso de **O Quinze**, no salão da casa de Juvenal Galeno, em agosto de 1930 (**O povo**, 30/08/1930). Suzana do Amaral faz o discurso de apresentação da jovem escritora e revela quais as impressões da carta recebida em 27: “A caligrafia era firme e máscula”, a autora certamente seria “cult e inteligente”. Tal aparato formal fora o suficiente para que Suzana desconfiasse de que uma carta “assim, bem feita, espirituosa, irônica, original”, não passasse “de uma *blague* e Rita de Queluz não era senão um marmanjo” (idem, *ibidem*).

O estranhamento em torno da escrita da escritora Rachel de Queiroz permaneceu quando do lançamento de **O Quinze**. O escritor Graciliano Ramos, ao recordar o impacto da leitura do livro entre os críticos de 1930, afirma:

O Quinze caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: “Não há ninguém com este nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado.”¹²

O romance de estreia de Rachel de Queiroz surgiu dois anos depois que José Américo de Almeida havia lançado **A Bagaceira** (1928), obra que, ambientada no Realismo que predominou no fim do século XIX e início do século XX, abre um novo ciclo do Nordeste. Em seu livro, José Américo expõe a seca como paisagem e motivo central do drama dos seus personagens, o que levou, segundo Luís Bueno, em **A história do Romance**

¹² RAMOS, Graciliano. *In*: QUEIROZ, Rachel. **Obra Reunida**. v. I. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989.

de 30, a obra **A Bagaceira** a manter-se ligada aos fortes traços do Realismo e, mesmo que o livro já contivesse uma mudança na forma, ao apropriar-se dos elementos da fala sertaneja, não chega a romper com a tradição do regionalismo do século XIX por completo, aquele que o movimento modernista iniciado em 1922 iria chamar de “velharia”. Bueno reproduz trechos da crítica de Agripino Grieco ao comentar que a jovem escritora de **O Quinze**, rompe com a tradição do antigo regionalismo:

Bom trabalho sem dúvida, exatamente porque quase não é literatura, porque a autora, avessa a armar tempestades no tinteiro, conduziu, talvez sem pretendê-lo, uma ofensiva contra os lugares comuns da seca e do dramático cearense e, não realizando meeting em favor dos flagelados, realizou algo mais humano, que o Brasil todo pode ler e entender. [...] Numa adolescência graciosa de tom, a narradora surpreende-nos não pela novidade que inventa, mas pela novidade que tira a velharia [...] (BUENO, 2006. p.125).

O que os críticos Graciliano Ramos e Agripino Grieco observam na obra recém-lançada eram a simplicidade e a economia narrativa com as quais a moça, ainda quase adolescente, erguera uma obra que carregava consigo a novidade de uma escrita que conquistara os modernistas. A própria Rachel afirma, tempos mais tarde, que sua escrita fora influenciada pela prática jornalística: “[...] talvez eu tenha uma linguagem masculina porque venho do jornal. Quando eu comecei a escrever, a literatura brasileira ainda se dividia entre o estilo açucarado das mocinhas e a literatura masculina”.¹³

Havia em **O Quinze**, de acordo com Luís Bueno, uma mudança no tom que criava novas relações entre o homem e a terra, além de oferecer uma leitura diferenciada à condição feminina, ao fazer a personagem Conceição romper com os parâmetros sociais de uma época, ao mesmo tempo em que expõe as recentes mudanças no processo de urbanização que começava a se generalizar no país. Chico Bento ao fugir da seca para o campo de refugiados em Fortaleza é aconselhado a ganhar a vida em São Paulo, cidade em pleno crescimento econômico que se tornava uma espécie de paraíso para ser alcançado pelos retirantes.

Antes, porém de se tornar a romancista que chamou a atenção dos principais críticos brasileiros como Grieco e Augusto Frederico Schmidt, este último, autor do artigo “Uma Revelação – O Quinze”, na revista **As notas Literárias, Artísticas e Científicas**,¹⁴ em agosto de 1930, Rachel de Queiroz passou a contribuir formalmente para o jornal **O Ceará**, em 1927, assumindo em seguida a edição da página *Jazz Band* que publicava, ora às

¹³ QUEIROZ, Rachel de. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**. Nº 4. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997. p. 26.

¹⁴ SCHMIDT, Augusto Frederico. “Uma Revelação – O Quinze”. In: QUEIROZ, Rachel de. **Obra Reunida**. v. I. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989.

quintas-feiras, ora aos domingos, textos literários e notícias de cinema e outros temas ligados às artes. O nome da página remete os leitores ao livro do português António Ferro, “A Idade do jazz-band” (1923). Nessa época, o *jazz* significava inovação, uma espécie de “rompimento com o passado”, segundo observa Eric Hobsbawn, ao afirmar que a combinação rítmica que os negros americanos construíram no início do século XX “despertou aprovação universal entre a vanguarda, [...] como um símbolo de modernidade, da era da máquina, um rompimento com o passado, [...] outro manifesto de revolução cultural” (HOBSBAWN, 1991. p. 183).

O trabalho da jovem jornalista, pago com um salário de 100 mil réis, consistia em “organizar o suplemento, fazer os convites e a seleção dos colaboradores e publicar uma crônica” (QUEIROZ, R; QUEIROZ, M. L., 1998. p. 26). Uma das inovações promovidas pela nova editora foi a promoção de um concurso de “quadras populares”, ou poesia popular que Rachel de Queiroz concebia em perfeita paz com o ritmo modernista que, ao mesmo tempo em que exigia o novo, mergulhava na tradição.

No texto “Um concurso de Jazz-Band”, Rachel explica que o “certame” que valoriza a poesia popular não retarda em nada “a evolução poética da terra” e que “o movimento modernista, que agora agita sadiamente a poesia nacional, petrificada no parnasianismo decadente, ou amolecida na morbidez insossa dos líricos que ainda remanesçam, não atingiu nem modificou em nada a nossa poesia popular” (QUEIROZ, **O Ceará**. 1/4/1928. p. 9). Além do mais, ela acreditava que a poesia popular tratava-se de um gênero bem aceito tanto pelo versejador ou repentista quanto por poetas como (Olavo) Bilac e atesta: “Pela quadra é que se iniciam todos os poetas, Ronald (de Carvalho), Goulart de Andrade, Menotti (del Picchia), que formam a vanguarda do modernismo, já nos deram excelentes quadrinhas” (*idem, ibidem, loco citato*).

Na página *Jazz-Band* começou também a escrever crônicas sobre variados temas, às quais retornaremos adiante. A escritora editou a *Jazz-Band* até 1928, ano em que passou a colaborar em **O Povo**. Rachel conhecera Demócrito Rocha na redação de **O Ceará**, onde ele exercia a função de redator-chefe e se tornaram amigos. Quando Demócrito Rocha fundou o jornal, em janeiro de 1928, convidou a cronista para ocupar posto permanente em lugar de destaque, no alto da página literária que era intitulada: “Modernos e Passadistas”¹⁵ Assim, publica as primeiras crônicas no jornal **O Povo**, abordando temas diversos, entre

¹⁵ Nos textos de memórias de Rachel de Queiroz, ela conta que todos jornalistas que trabalhavam na área de literatura do jornal **O Ceará** foram com Demócrito Rocha para **O Povo**, incluindo Suzana do Amaral, que também havia colaborado com a revista **Ceará Ilustrado**, criada por Demócrito Rocha publicada no período de 1924-25.

eles os políticos. Desde esta época, portanto, a escritora estava completamente integrada ao exercício do trabalho em jornal, ambiente ao qual se inserira desde o início de 1927. Nesse período, assinou um folhetim, “A história de um nome”, publicado no **O Ceará**, e exercitou a poesia.¹⁶

Se a vertente jornalística da escritora perdurou por toda a sua vida, a poeta Rachel de Queiroz viveu uma fase curta e intensa. Além de colaborar com o jornal **O Ceará**, escreveu para a revista de literatura **A Jandaia**,¹⁷ que tinha como redator-chefe o poeta Pereira Júnior, pseudônimo de Mozart Firmeza, com quem Rachel dividiu também a direção do suplemento e participou do veículo de maior expressão no cenário modernista cearense, o suplemento **Maracajá**, encartado no jornal **O Povo**. Segundo a pesquisadora Elvia Bezerra, por essa ocasião, os ecos da poesia modernista já pairavam sobre Fortaleza, mas teria sido o Penumbismo,¹⁸ o que mais influenciou a jovem poeta Rachel, nos primeiros versos: “Nada mais postiço no Ceará do que o Penumbismo, do qual Rachel de Queiroz não escapou. Nem ela deixou de opor à sua “prosa forte” os suspiros, soluços e as exclamações penumbristas, como no poema “Serenata”, publicado em **A Jandaia** (Bezerra 2010. p.29), escreve Elvia. Diz o poema: “Um crescente tardio,/ uma nesga de luz preguiçosa/ no negrume da noite se recorta,/ E ouço, à minha porta,/ nostálgica, dolente, harmoniosa,/ a voz boêmia de um cantor vadio...” (idem, ibidem. p. 29).

Além da linguagem, Elvia Bezerra aponta os temas que os poetas “contagiados” pelo penumbismo acolhem e a que Rachel também adere: “Escreveu ‘Versos à avozinha’, poema de oito estrofes de quatros versos, publicado em **A Jandaia**, em maio de 1928” (*id.*,

¹⁶ **Mandacaru**, poema épico escrito por Rachel de Queiroz e publicado no jornal **O Ceará**. Foi reeditado em livro pelo Instituto Moreira Salles.

¹⁷ Revista literária **A Jandaia** estreou com a edição de 18 de março de 1923, dirigida pelo poeta e jornalista Mozart Firmeza de Brito – assinando com o pseudônimo de Pereira Júnior. Firmeza atuou também no suplemento literário de **O Povo**, *Maracajá*. Junto com Jáder de Carvalho, Sidney Neto e Franklin Nascimento publicou o livro **O Canto Novo da Raça**, que segundo Tristão de Ataíde é a primeira obra modernista do Ceará. Publicou ainda **Meteoros**, de poesias e o livro **Cartas do Rio** (crônicas) e **A vida é um Gozo**. Morou no Rio de Janeiro e depois em São Paulo, onde trabalhou em vários jornais entre eles **O Estado de São Paulo**, **Correio da Manhã**, **A Tribuna** (Santos-SP) e **Correio do Povo** (Campinas-SP) (AZEVEDO, 1995. p.19).

¹⁸ O verbete “penumbismo”, da **Enciclopédia de Literatura Brasileira** (direção de Afrânio Coutinho e J. Galante de Sousa) afirma que esta foi uma significativa corrente que se manifestou entre o fim do século XIX e a Semana de Arte Moderna de 1922, no intermeio do fim do simbolismo e os primeiros passos do modernismo. Entre os expoentes do penumbismo figura o poeta Ronald de Carvalho. O termo, de acordo com o verbete, encontra sua origem num artigo de Ronald de Carvalho sobre a obra **O jardim das confidências**, do poeta Ribeiro Couto, intitulado “A poesia da Penumbra”. Neste artigo, Carvalho escreve que poetas como Ribeiro Couto são “tentados pela sombra, fascinados pelo mistério. A sombra e o silêncio influenciaram a verdadeira poesia nova do Brasil” (COUTINHO, 2001. p. 1237). Para o crítico Sânzio de Azevedo, a poesia de Ribeiro Couto, publicada no livro que estreou em 1921, é “cheia de meios-tons, um exemplar típico do Penumbismo que iria preparar o terreno para o advento do modernismo” (AZEVEDO, 1995.p.19).

ibid. loc. cit.). Na mesma revista, publica “A costureira”, na qual Rachel homenageia uma personagem popular, que se torna um ícone para os modernistas da época.

Nem “Penumbrismo” nem “Modernismo puro”, e, sim, “telurismo”¹⁹ Para o crítico Sânzio de Azevedo, no artigo “Rachel de Queiroz e a Poesia”, (2010, p. 87-95) o “Modernismo”, praticado pelos moços dos anos de 1920, em Fortaleza, e que girava em torno das páginas do **O Povo** era, “em sua maioria, de carácter ostensivamente telúrico” (sic). Ele justifica o adjetivo empregado ao analisar a produção poética desses jovens – Jáder de Carvalho, Heitor Marçal, Filgueiras Lima, Sidney Neto, Franklin Nascimento e Rachel de Queiroz, afirmando que o “telurismo”, ou seja, a forte ligação com a terra, está presente a partir do nome do veículo que se tornou ícone do modernismo local, o suplemento literário **Maracajá**, encartado no **O Povo**. O “sertãozão brabo”, os vocábulos indígenas, o cenário sertanejo, a vegetação foram, segundo o crítico, presenças constantes na poesia de Rachel.

Telúrico ou não, enquanto o modernismo no Ceará dá passos com forte tendência regionalista, os “Irmãos do Sul” se engalfinhavam numa disputa de ideias para a qual enveredou o Modernismo brasileiro, como narra Afrânio Coutinho. De um lado, o movimento “Pau-Brasil”, ligado ao grupo de Oswald de Andrade; do outro, o “Verde-amarelo”, que se junta em torno de Menochi del Picchia, Plínio Salgado, entre outros. Os artistas e intelectuais ligados ao movimento “verde-amarelo” diziam que “pau-brasil” era algo inexistente no país e que representava os interesses estrangeiros, cuja síntese expressava “o primitivismo, o colonialismo, a subserviência” (COUTINHO, 2006. p. 30). Os “verde-amarelos” fincavam suas bases na defesa “da vida brasileira e seus problemas”.

É importante notar, de acordo com o historiador Durval Muniz (**A invenção do Nordeste e outras artes**), que no início do século XX, o que hoje denominamos como Nordeste não representava um espaço político-geográfico. O que se estabelecia no campo simbólico das disputas eram o Norte e o Sul. As “diferenciações”, assim como os “distanciamentos” em vigor num país de proporções continentais estavam em acelerado processo de construção e já impunham uma visão dicotômica produzindo eixos opostos no Brasil. Se o Norte era visto com um espaço no qual o clima, o escasso aparato físico e intelectual do povo produzia uma civilização considerada “inferior” voltada principalmente para o “cangaço e o messianismo”, no Sul, o desenvolvimento econômico e social

¹⁹ Telúrico se emprega aos versos nos quais se manifestam o canto da terra, o amor pelas riquezas naturais. Essas características se encontram em boa parte da produção poética dos jovens modernistas no início do século XX em Fortaleza.

desenhava um povo intelectualmente bem disposto a dominar o país, tanto do ponto de vista do crescimento econômico quanto cultural.

Em 1919, segundo Durval Muniz, é que o Nordeste se desloca do espaço do Norte como uma região que é definida, principalmente, pela seca.

O Nordeste é em grande medida, filho das secas; [...] É a seca que chama a atenção dos veículos de comunicação [...] Ela é, sem dúvida, o primeiro traço definidor do Norte e o que o diferencia do Sul, notadamente, num momento em que o meio é considerado, ao lado da raça, como fatores determinantes da organização social (MUNIZ, 2011. p. 81).

Em plena década de 20, portanto, a construção do Nordeste enquanto região está se processando, como afirma Muniz, mas isso não impede que agentes tanto econômicos quanto intelectuais acirrem o debate que expõe as diferenças, principalmente, políticas e culturais, entre os dois espaços. No campo econômico, o historiador Durval Muniz aponta o *Congresso dos Produtores de Açúcar*, realizado em 1920, em Recife, quando os produtores pernambucanos adotam “um discurso de denúncia dos 'privilégios do Sul, principalmente do café’” (MUNIZ, 2011.p. 84).

No campo das disputas simbólicas e culturais, o Nordeste entra na batalha regionalista ideológica, que eclodiu com o movimento modernista, quando Gilberto Freyre promove, em Recife, em 1926, o Congresso Regionalista que, naquele momento, tinha como alvo valorizar o espírito de “região e tradição”, embora esses fossem temas que já dominassem a literatura nordestina, a partir de fins do século XIX. De acordo com Elvia Bezerra, a proposta de Freyre era convocar o “Nordeste para uma renovação literária” (BEZERRA, 2010.p. 33), nos moldes do que acontecera no Sudeste (*ibidem, loco citato*).

Para Durval Muniz, no entanto, o sociólogo Gilberto Freyre recorre aos processos de colonização do Nordeste para fortalecer as diferenciações culturais da região. O historiador nota que, Freyre desloca o discurso climático que domina a construção do Nordeste, para dar passagem aos “fatos históricos e, principalmente, os de ordem cultural que marcariam” a origem da região Nordeste. Muniz complementa que a partir desse discurso, “o popular e o tradicional” se confundem numa mesma ideia e o folclore passa a ser um “elemento de integração do povo nesse todo regional” (MUNIZ, 2011. p. 92).

Gilberto Freyre, no seu **Manifesto Regionalista** se opõe a um regionalismo isolado, separatista e, sim, defende regionalismo integrado às outras regiões do país. No entanto, essa integração proposta por Freyre precisa levar em conta que a região deve ser encarada “na sua cultura, do mesmo modo que a natureza” e o “homem da mesma forma que a paisagem” (FREYRE, 1967.p. 33). Em outras palavras, o sociólogo tira a cultura para

dançar no salão do debate regional, equilibrando a predominância dos aspectos geográficos sobre a construção do discurso regionalista.

A defesa dos valores regionais e das tradições compõe o manifesto de Freyre que, lança-se sobre a história, as tradições que envolvem os modos de vida do povo, a culinária e suas misturas com outras heranças, a fim de fundamentar a tese de que o Nordeste é parte integrante e necessária da cultura nacional. “O Nordeste tem o direito de considerar-se uma região que já grandemente contribuiu para dar à cultura ou à civilização brasileira autenticidade e originalidade e não apenas doçura ou tempero”. (*idem, ibidem*. p. 35). Para o sociólogo pernambucano é do povo que brota as “fontes da vida, da cultura e das artes regionais”, concluindo que “quem se chega ao povo está entre os mestres e se torna aprendiz, por mais bacharel em artes que seja”. (*id., ibid.* p.66). Segundo Gilberto Freyre, se o Brasil pode ser visto como uma “combinação, fusão, mistura”, o Nordeste, “talvez” precisa ser encarado como “a bacia em que vêm processando essas combinações, essa fusão, essa mistura de sangue e valores que ainda fervem”. (*ib., ibid.* p. 67).

Mesmo sem a unanimidade proposta por Freyre, e idealizada mais cedo pelo paraibano Joaquim Inojosa, com a publicação de **A Arte moderna**, com a qual conclamava os intelectuais nordestinos a se unirem “aos paulistas na campanha de renovação”, os ventos do modernismo sopravam sobre “esta cidade solar”. Um dos principais condutores desses ventos, segundo Elvia Bezerra, teria sido o poeta Raul Bopp, companheiro de Oswald de Andrade, no movimento antropofágico. No Ceará, o veículo porta-voz do modernismo foi a revista **Maracajá**, a “Folha Modernista do Ceará”, suplemento de **O Povo**, dirigido por Demócrito Rocha – com o pseudônimo de Antônio Garrido - e Paulo Sarasate. Com apenas dois números publicados entre abril e maio de 1929, **Maracajá** chegou a publicar textos de Raul Bopp e a **Revista de Antropofagia** republicou o texto de Antônio Garrido, “A Matança dos inocentes”, uma ode antropofágica.

Rachel de Queiroz figurava entre os modernistas que movimentaram a revista **Maracajá**, em cujo primeiro número, a jovem escritora assina o seu próprio manifesto: “Se eu fosse escrever o meu manifesto artístico”. Era uma época fértil de manifestos, e o de Rachel dialoga tanto com os pressupostos do movimento modernista eivado pelas fissuras que já apresentava por essa época, quanto com o Manifesto Regionalista, de Freyre, ao afirmar que é do sertão que há de lhe servir de fonte artística. Nele, a escritora questiona: “Mas afinal, o que é que exprime 'universalizar a nossa arte'?” Transformá-la numa colcha de retalhos cosmopolitas ou lhe dar um perfil caracteristicamente brasileiro que a faça

distinguir-se em meio do concerto artístico universal?²⁰

A pergunta, analisa Elvia Bezerra, refere-se à “teoria do nacionalismo universalista” que tinha como base o pensamento de Mário de Andrade de que o brasileiro “seria realmente brasileiro” apenas quando criasse para si um ideal. “Então”, propõe Mário, “passaremos da fase do mimetismo, pra fase da criação. E então seremos universais, porque nacionais” (ANDRADE, Mário. *apud* BEZERRA, Elvira, 2010 p. 36) Embora essa discussão já tivesse dado lugar a outras, como a que se formou em torno do Grupo Anta – que defendia as raízes indígenas na cultura brasileira –, as preocupações da jovem jornalista e escritora demonstram o seu envolvimento com as principais tendências literárias do País.

No ano anterior, em 1928, Rachel já havia tocado noutro tema importante para o movimento modernista. Na página *Jazz-Band*, a jornalista publicou o texto intitulado “Pela vulgarização do sonho Abenhaenga”. Na crônica, ela ressalta o resgate da cultura indígena pela historiografia brasileira, graças aos modernistas ao escrever que: “as páginas de história, a tradição popular, tudo o que eu, na minha inabilidade de principiante vasculhava a respeito de nossa vida pré-colonial, só me davam desolados testemunhos”.²¹ Ao longo do artigo, Rachel demonstra como a cultura nacional está embrenhada de uma língua e de uma cultura que, em toda a História brasileira, haviam sido desprezadas: “Uma pátria e uma língua, eis a herança ópima do grande povo que não morreu pois floresce maravilhosamente no Brasil moderno. [...] Eis, suponho eu, o Evangelho dos novos” (QUEIROZ. *O Ceará*. 8/4/1928).

Segundo Elvia Bezerra, é neste caldeirão de mudanças, de experimentos artísticos e de novos ingredientes culturais que é produzida a obra poética de Rachel de Queiroz, publicada nos jornais cearenses, antes do lançamento de **O Quinze**. Dessa fase, ela destaca os poemas que compõem a obra **Mandacaru**, que permaneceram inéditos em livro de 1928 até o ano de 2010, quando a pesquisadora os organizou para publicação pelo Instituto Moreira Salles.²² Elvia esclarece que em 1928, o jornal **Correio do Ceará** publica uma notícia sobre o lançamento do livro de “poesias modernas” da escritora. No entanto, o livro nunca chegou a ser publicado, embora quatro dos dez poemas que compõem o livro tenham sido veiculados na imprensa da época: “Renda da terra” (**O Cruzeiro**, 23/11/1929); “Meu padrinho” (**A Jandaia**, 14/12/1929; *O Povo*, 21/12/1930); “Nheengarêgua” (**O Povo**,

²⁰ QUEIROZ, Rachel de. “Se eu fosse escrever o meu manifesto artístico.” **O povo** Fortaleza: 14/4/2010. Republicado da revista **Maracajá**, 7 de abril de 1929.

²¹ QUEIROZ, Rachel. “Pela vulgarização do sonho Abenhaenga.” **O Ceará**. Fortaleza: 8/4/1928.

²² Os manuscritos do livro estão em poder do Instituto Moreira Salles. Os originais foram entregues por dona Clotilde Queiroz à amiga de Rachel de Queiroz, Alba Frota que os conservou até sua morte.

7/1/1930, **O Cruzeiro**, 22/2/1930) e “Lampião” (**Cipó de Fogo**, 27/9/1931). O livro reúne ainda com os poemas: “Dona Bárbara de Alencar”, “O Acre”, “Nascimento”, “Cedro”, “Orós”, “O êxodo”.

No prefácio que preparou para **Mandacaru**, a jovem poeta busca um diálogo com os “Novos do Sul”, aqueles que criaram o “Evangelho dos Novos”, como ela se refere aos modernistas, no artigo escrito para a página *Jazz-Band*. No prefácio, a poeta confessa não apenas o interesse pelas ideias modernistas, mas também por uma prática literária pautada por essas novas ideias que, naquele momento, norteavam sua poesia.

A vocês, Novos do Sul, que iniciam o grande movimento de brasilidade, é que me dirijo na primeira página de *Mandacaru*. [...] Talvez porque lhes aplaudo o programa, porque acredito no messianismo do movimento que vocês impulsionam, porque comungo da mesma ambição, tenho me podido orientar nesse tumultuar de primórdios, nessa confusão de seitas artísticas, em que as vozes de vocês exigem e proclamam uma reforma que de há muito se impunha, e me tenho maravilhado com as manifestações da arte sadia, original e espontânea, que sempre surgem embelezando e individualizando a obra de cada um (Bezerra, 2010. p. 64-65).

Apesar da juventude, a escritora parece ter perfeita percepção do valor da sua obra poética, inserida naquele contexto artístico e literário, quando a chama de “balbucio com que nós, os do Nordeste, tentamos colaborar na grande harmonia nacional que vocês executam” (idem., *ibidem*. p. 65). Certamente que essa “harmonia” a que ela se refere não diz respeito a uma ideia de unidade em torno do movimento, pois ela deixa claro que acompanhava as disputas que cercavam os homens das letras e demais artes, líderes do movimento e, sim, talvez, no que concerne ao fato de o Brasil estar sendo impulsionado a buscar a si, redescobrimo-se em torno das suas manifestações culturais e artísticas e esta era uma tarefa que envolvia artistas em toda a Nação.

Aqui, embora de tão longe, daqui da terra sempre iluminada pelo fogo de um sol eterno, eu sigo os triunfos, as indecisões, as lutas em que vocês se debatem, no afã de despirem o Brasil da velha e surrada casaca europeia, de o fazerem vestir uma roupa mais nossa, feita do algodão da terra, e onde ele possa trabalhar e produzir, liberto do acocho que o entravava (*id.*, *ibid.* p. 63).

O nome do livro sugere que Rachel está em sintonia com os elementos culturais em voga pelos modernistas: “E eu nada encontrei que melhor exprimisse a alma de nossa raça do que o mandacaru bisonho, isolado, de aparência inútil e agressiva, que resiste sozinho aos fogaréis do sol, [...] e é a nutrição, a salvação da pobre rês faminta e insolada, quando todas as árvores morrem, a clorofila foge, e a frescura da terra emigra atraída pelo céu” (*id.*, *ibid.* p. 67).

Elvia Bezerra confirma a consonância com as vertentes temáticas do mandacaru

que dialoga diretamente com a obra de Tarsila do Amaral – **Abaporu** – quadro que se tornou um dos símbolos do movimento dos novos. Nele, a planta sertaneja se faz presente. Mas, é no conteúdo dos poemas, segundo a pesquisadora, que se reconhece a obra que a cronista, a autora de textos de teatro e a futura romancista de **O Quinze** quis por em versos naquele início da vida literária.

Temas e personagens a um só tempo se refletem e se anunciam em *Mandacaru*, para se ampliarem em *O Quinze*. Dentre todos, talvez seja o que êxodo que mais punge a alma da escritora. Toda a emoção que transborda nos versos imaturos de *Mandacaru* se condensa e se tensiona no romance [...] é em *O Quinze* que a escritora retesaria a narrativa em proporção equivalente à limpidez da sua emoção (BEZERRA, 2010. p. 52).

Rachel de Queiroz, portanto, inicia sua trajetória literária experimentando tanto a prosa, quanto o verso, tateando os campos literários em espaços – jornais e revistas – nos quais pode experimentar com liberdade os gêneros de sua escrita. A crônica foi a escrita da primeira hora, desde o momento em que começou a colaborar com o jornal **O Ceará**, em 1927. Em abril de 1928, quando assumiu a página “Jazz-Band”, a jornalista escreve uma crônica sobre o gênero.

No texto “Crônica”, publicado em 1º de abril de 1928, a menina que agora conta com 17 anos, empreende algumas hipóteses para o Brasil literário que avança sobre as páginas dos jornais: “Só pode ser revanche”, porque, segundo ela, ninguém “é menos intelectual do que o português”, muito mais interessado em ler cartas náuticas e explorar o mar. Os índios, deduz Rachel, aprendem formas de se comunicar sem precisar de “gramática ou manual”. Aos brasileiros, porém, sobrou o gosto pela literatura e uma nova literatura que chega pelo jornal e que atende pelo nome de crônica, um gênero “elástico”, de acordo com a definição da jovem escritora:

Obedecendo a voz da raça, que não falha só a falange masculina, as mulheres tomam a imprensa de assalto. É verdade que raras se afoitam ao romance, ao folheto, ao artigo doutrinário. Têm, porém, para si a crônica. A palavra crônica é de significação elástica, tanto exprime as descrições pitorescas e deliciosas de Vaz Caminha como as locubrações sentimentais de melindrosas românticas.²³

No entanto, toda a elasticidade que o gênero proporciona não parece agradar a jornalista, que ataca o excesso de formalidade de uns e a abundância de rococós de outros: “Tanto é crônica a história dos Caldeira Brant contada arrevesadamente por Rodrigo Octávio, como um texto que se inicie assim: 'Na tela azul da praia, o caule esguio de uma palmeira ...’”, (QUEIROZ, **O Ceará**. 1/4/1928) afirma Rachel que também observa os textos femininos que invadem as revistas locais: “As revistas são pingues de croniquetas. E nós

²³ QUEIROZ, Rachel de. “Crônicas.” **O Ceará**. Fortaleza: 1/4/1928.

podemos nos gabar do número de magazines! Só a nossa liliputiana Fortaleza possui oito!” (*idem, loco citato*).

Apesar da pouca idade, milita em campo oposto ao interesse geral das meninas que escrevem na imprensa: “Qualquer colegial, a cabeça a pulular objetos diretos, números primos e capitães da Ásia, toma da pena que traça, Deus sabe como, em letra vertical, composições sobre 'A caridade', 'O Amor de Mãe', 'Um passeio ao campo' e escreve uma crônica” (*id. loc. cit.*). Além desses temas e forma considerados inadequados, a jornalista cita o caso das meninas que, com 17 anos, já contabilizam nas crônicas quatro amores: “Imagine o que não contará essa moça quando tiver para reminiscências amorosas um longo passado de 30 anos [...] Essas moças decerto querem casar. E se por meio do renome literário procuram atrair os marmanjos, creio que o expediente é péssimo”, ironiza a cronista para dar um conselho final:

Querem escrever? Por que não compendiam receitas de doces, ou não fazem a tradução das legendas de “La Coquette” ou de “Ouvrages des dames”, o desespero das pobres costureiras que não tiveram a ensiná-las a língua gauleza de uma freira de Sion?... [...] Procuvo-vos desimpedir-vos o caminho da multidão de médiocres que o congestionam e da qual eu sinto parte...” (*id. loc.cit.*).

Rachel nunca fez parte da “multidão de médiocres”, ousou se afoitar pelo folheto e pelo artigo doutrinário, tanto no **O Ceará** ao refletir sobre “a confusão” de tendências que envolvia o movimento modernista, quanto no **O Povo**, ao escrever no dia do lançamento do jornal, em 7 de janeiro de 1928, o artigo “Propaguemos o ensino profissional”, no qual defende uma “completa reforma nas bases dessa instrução: abolição das ridículas academias superiores e supressão dos preparatórios desnecessários e idiotas”.

Em março de 1928, estreou como cronista no **O Povo** com o texto “A alma da melindrosa”,²⁴ assinada ainda como Rita de Queluz, publicada no espaço de assuntos literários do jornal recém-criado. Na página intitulada “Modernos e Passadistas”, Rita de Queluz divide o espaço com os sonetos de Guilherme de Almeida (“Os Desconhecidos”) e Irapuan Freitas (“Grito da raça”), os versos sem rima de Francisco Karam (“O primeiro beijo”) e um fragmento “Do Meu Diário de Amor”, assinado pela Baronesa de Brancion. A crônica de Rita de Queiroz destoa, tanto na forma quanto na temática, do conjunto de textos publicados na página acima citada.

Enquanto a Baronesa de Brancion canta um sentimento envolto em extrema saudade: “Minha saudade cresce, cresce como esmeralda líquida do Oceano”, e um amor

²⁴ QUELUZ, Rita de (QUEIROZ, Rachel de). “Alma da melindrosa.” **O Povo**. Fortaleza: 27/03/1928.

pungente: “Ai de mim! Sonhadora consciente, incorrigível amorosa, não sou mais do que uma pobre louca de amor” (QUEIROZ, 27/03/1928). Rita de Queluz explora o ambiente e suas exigências sociais, examina personagens femininas jovens, sonda a alma das mulheres que povoam Fortaleza no início do século XX.

A cidade é o ponto de referência da cronista que a observa a partir das suas contradições: Fortaleza se mostrava, para Rachel de Queiroz, “colonial e calcetada”. As personagens que ocupam a crônica são moças dispostas a representar um papel social cujo cenário exige o figurino da época: as cores vermelhas das roupas e das bocas contrastam com o loiro do cabelo; tudo imitando a moda francesa. Queluz não poupa a “bonequinha de guignol”, desfilando sobre saltos gigantes, deambulando pelas “ruas pobres que o sol enriquece com seu oiro...” A cronista passa, então, a desnudar a personagem. Imaginar os suplícios cotidianos que a melindrosa toma por caprichos para representar o seu papel: papalotes à noite - “rígidos como pregos afiados sob o travesseiro – unhas postizas, o combate do batom e do pó de arroz sob o sol. As dificuldades que o próprio ambiente impõe - “o calor, o desconforto, o bonde” - às jovens mulheres, a ponto de a cronista lamentar: “Só a crueldade engenhosa de um chim caberia tão requintada tortura”. Tortura essa que deverá continuar na vida de casada. A cronista encerra sua crônica afirmando que não tem razão quem considera que as melindrosas não seriam boas esposas por serem fúteis. Pelo contrário, Rita de Queluz afirma que a melindrosa, com “toda a sua bagagem de futilidades, traz a alma pronta para as angústias da vida conjugal e da maternidade”. Coisas que, se a cronista sugere, Rita de Queluz está bem longe de conhecer.

Ao abordar o drama da melindrosa – moça que usava cabelos curtos à *garçonne*, saia curta, decotes e salto alto como exigia a moda parisiense – na província tradicional e conservadora, Rita de Queluz expõe a crise ambígua de um século que se vê diante da utopia do progresso e dos conflitos que lançaram o século XX na encruzilhada dialética de produzir riqueza e sonho, ao mesmo tempo em que se ampliavam a miséria e os conflitos internacionais, fortalecendo um caráter universal de crise, como afirma o ensaísta Gilberto de Melo Kujawski.

A crise do século XX é global, afetando a vida humana medularmente e em todos os setores. É a maior crise histórica ocorrida desde o Renascimento, que foi o parto da modernidade. [...] Universal em extensão, a crise é também universal em extensão social, irrompendo, ao mesmo tempo, na política, na economia, na moral, no direito, na ciência, na técnica, na arte, na religião [...] (KUJAWISKI, 1991. p. 30-31).

O cotidiano, com suas atividades tão corriqueiras, tais como as de habitar,

trabalhar, conversar, passear e comer, se torna o palco histórico da crise que se alastra sobre o homem comum. “O cotidiano reflete toda uma cosmovisão trocada em miúdos, na medida da experiência de cada dia sucedendo às vésperas e antecedendo o amanhã”, (*ibidem*. p. 42) reflete Kujawski, acrescentando que, no século passado, “o germe da crise começa por atacar as formas elementares da vida cotidiana” (*ibid.* p.43).

Assim é que, nos anos de 1920, quando Fortaleza contava com quase 100 mil habitantes, chamava a atenção da imprensa local a relação da mulher com a moda, ambas cada vez mais ousadas, ampliando o debate iniciado na primeira década do século, quando houve na cidade uma campanha promovida pelo médico-higienista Virgílio de Aguiar contra os “espartilhos”, segundo narra o historiador Sebastião Rogério Ponte, ao traçar o cenário dos novos conflitos vividos pela sociedade fortalezense, diante dos modismos que invadiram o cotidiano da cidade, com as modas e o estilo de vida chegados de Paris. Tais modismos, junto com a reforma arquitetônica, desde o fim do século XIX, desembarcaram na cidade, seguindo à risca os moldes parisienses (PONTE, 2010.p.166-170).

O médico Virgílio de Aguiar defendia que os espartilhos, usados para modelar o corpo feminino, além de produzirem “atroz suplício e inconveniente moral por seu estilo sedutor”, poderiam causar danos à capacidade da mulher de “produzir filhos sadios”. Isso tudo sem contar que moralmente a mulher estaria às voltas com “os maus sedimentos da vaidade de frivolidade”. No fim da década de 20, os espartilhos saem de moda, para dar lugar aos cabelos escandalosamente curtos, assim como ao encurtamento das saias e à profundidade dos decotes cada vez mais avançados. No entanto, a roupa conduzia corpos femininos com “novos e inquietantes comportamentos”:

Se já não existia mais o espartilho nem a roupa justa a criticar, através da imprensa [...] toma-se conhecimento do alvoroço causado por novidades *chics* e chocantes como o encurtamento dos vestidos e cabelos. São inúmeros artigos [...] polemizando não só tais figurinos “escandalizantes”, como também novos e inquietantes comportamentos femininos, a saber: a intensificação da prática do flerte e o pouco interesse pelos relacionamentos amorosos sérios, as reivindicações pelo direito do voto e por maiores oportunidades de trabalho [...] além do questionamento de “verdades” como a inata superioridade física e intelectual dos homens em relação às mulheres (*idem, ibidem*. p. 170).

As alterações no comportamento feminino e as novas tendências que pressionavam socialmente o debate em torno da moda e das mudanças dos costumes seguiam um caminho cujo ponto de chegada não se restringia à aparência das mulheres expostas nas capas das revistas – **Ba-Ta-Clan, A Jandaia, Ceará Ilustrado** – e anúncios publicitários que se transformavam rapidamente em ícones de beleza e desejo de imitação. Havia, de acordo com o Sebastião Rogério Ponte, uma disputa aberta entre o pensamento

que impunha uma moral tradicionalista nas atitudes e nas vestimentas e os ventos de modernidade que impulsionavam novos hábitos de consumo e um recém-aberto leque de possibilidades para as mulheres. Portanto, junto com a liberdade de usar um vestido justo e decotado e equilibrar-se sobre saltos altos, a mulher do início do século XX trazia uma cabeça ornada com extravagantes cabelos curtos e a defesa de ideias ousadas, como o direito de votar – o que só aconteceu em 1934 – e mais oportunidades de trabalho, incluindo as áreas dominadas pelos homens. Para fortalecer a batalha, as revistas que publicavam temas voltados para o público feminino e os jornais que circulavam na cidade reverberavam e ampliavam os embates (*id., ibid.* p.173).

Quando a crônica “A alma da melindrosa” fora publicada, a década de 1920 estava no fim e os anos dourados da *Belle Époque* – momento em que o mundo acreditava que o progresso conduziria o homem ao paraíso terreno – iam sendo substituídos por uma nova realidade social que a cronista parece ter captado, enquanto observa o “passear” da moça que dá vida à crônica. Rachel contempla o que será acentuadamente o personagem principal do século XX – o homem comum, - no cenário que lhe será o palco: a rua. Para ampliarmos o significado da expressão “homem comum”, vamos recorrer ao historiador Eric Hobsbawm e ao poeta Charles Baudelaire (1821-1867).

O historiador Eric Hobsbawm afirma que as tensões estabelecidas entre o Oriente e o Ocidente a partir dos conflitos gestados no início do século XX, principalmente devido à Primeira Guerra Mundial e ao movimento que deu origem à Revolução Russa, contribuíram de forma decisiva para que os artistas de um e de outro continente quisessem “ir ao povo e pintar um quadro realista de seus sofrimentos e ajudá-los a revoltar-se” (HOBSBAWN, 1995. p. 190). Essa proposta, ou seja, a de “unir as artes do Oriente e do Ocidente”, conclui o historiador inglês, consolida o fato de que o “século XX era o do homem comum, dominado pelas artes produzidas por e para ele”. (*idem, ibidem.* p.191). Hobsbawm aponta os instrumentos que deram cada vez mais visibilidade ao homem comum – um movimento que já começara desde o século XIX – ampliando, com isso, a capacidade de documentação: a reportagem e a câmera, “que entram numa era de ouro”.

Os escritores tiveram um papel importante nessa nova fase ao tornar cada vez mais visível o cotidiano e o movimento dos seus cidadãos. Diz o historiador que “os escritores [...] não apenas se viam como registradores ou repórteres, mas escreviam para jornais e na verdade eram ou tinham sido jornalistas: Ernest Hemingway (1889-1961), Theodore Dreiser (1871-1945), Sinclair Lewis (1885-1951)”. Segundo ele, a reportagem cujo significado aparece os dicionários franceses em 1929 e nos ingleses em 1931, “tornou-

se um gênero aceito de literatura socialmente crítica e de apresentação visual na década de 1920” (*id., ibid. loc. cit.*). Daí que os jornais nas telas dos cinemas e os cinedocumentários se tornaram uma vanguarda narrativa, assim como o cinema que se tornou uma mídia de massa jamais alcançada pela mídia impressa.

Na década de 30, portanto, considerada por Hobsbawn a Era da Catástrofe, homens e mulheres estavam aprendendo a ler imagens, processo que se acelerou após a Segunda Guerra Mundial. Antes, porém, já era notável que as histórias que tinham o cidadão comum como personagem, eram vistas e lidas também pelo cidadão comum, embora em escala diferenciada e sem homogeneidade entre os países. No Brasil, a reportagem já tinha dado provas da sua influência quando o tenente do exército e escritor José Euclides da Cunha (1866-1909), contratado pelo jornal **O Estado de São Paulo**, se embrenhou pelo sertão da Bahia para narrar a história do místico Antônio Conselheiro e o agrupamento que se reuniu em Canudos, numa série de reportagens publicadas a partir em 1897 e que se transformou no livro **Os Sertões**, lançado em 1902.

No século XIX, o escritor francês Charles Baudelaire (1821-1867), aborda no ensaio **O pintor da vida moderna** a história do presente a partir da observação de gravuras do pintor Constantin Guys (1802-1892), que representavam a crônica de costumes, publicada em jornais. Baudelaire identifica o pintor apenas como Sr. G. e define seu ponto de interesse no trabalho crítico a que se propõe: “o que importa [...], e o que me alegra encontrar em todos ou quase todos – os desenhos – é a moral e a estética da época” (BAUDELAIRE, 2010. p.13-87). Baudelaire desenvolve neste trabalho uma teoria “racional e estética do belo” para fazer oposição à teoria do “belo único e absoluto”. Para ele, o belo se forma de uma dupla composição: “um elemento eterno, invariável cuja quantidade é muito difícil de ser determinada e um elemento relativo, circunstancial” (*idem, ibidem.* p. 17) que varia de acordo com “a época, a moda, a moral, a paixão”. A dualidade entre o eterno e o circunstancial torna-se, pois, o caminho adequado para que o crítico possa exercer sua função de examinar a obra de um artista, levando-se em conta que essa dualidade contempla o próprio homem que traz em si uma alma e um corpo de diferentes naturezas – uma parte é considerada infinita, enquanto a outra está subordinada ao tempo, como explica o ensaísta:

A dualidade torna-se igualmente evidente na mais frívola das obras de um artista refinado que pertença a uma das épocas que qualificamos bastante pretensiosamente de civilizadas; a porção eterna de beleza estará, ao mesmo tempo, encoberta e evidente, se não pela moda, ao menos pelo temperamento particular do autor. A dualidade da arte é uma consequência fatal da dualidade do homem (*id., ibid.* p.22).

Um dos pontos importantes ao analisarmos a teoria de Baudelaire é o exercício da captura do caráter eterno da obra que representa “a vida ordinária”, o cotidiano. Para o ensaísta, quando o artista consegue ser “o pintor da circunstância” e de “tudo o que ela sugere de eterno”, tem-se aí uma dupla natureza, com uma boa dose do espírito literário. Baudelaire afirma que este era o mesmo espírito que tornara Balzac “um pintor dos costumes”. Esse movimento que mistura as linguagens artísticas – e que caracteriza a arte moderna – vai ao encontro do que o próprio Baudelaire propõe para a modernidade ao imaginar e re(criar) o percurso da criação artística do Sr. G. “A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável. [...] Esse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão frequentes, não se tem o direito de desprezá-lo ou de dispensá-lo” (*id., ibid.* p.35). O ensaísta conclui que o caráter transitório está impregnado na arte moderna, da mesma forma que o imutável.

Outro aspecto a ser considerado é o fato de Baudelaire levar em conta o tempo na construção dessa arte que retrata a “metamorfose cotidiana das coisas exteriores” (*id., ibid.* p.18). Para ele, o artista precisa de velocidade para execução, tornando-se necessário um movimento rápido” para captar o momento a ser refeito. Mais uma vez o ensaísta chama a atenção para o movimento que rege a produção artística. Baudelaire narra que o próprio Sr. G é “muito afeito às viagens e bastante cosmopolita”. Essas viagens rende-lhe gravuras que permite ao crítico fazer uma leitura do “relato minucioso e diário da campanha de Crimeia, altamente preferível a qualquer outro”. De acordo com Baudelaire, o traço da gravura do Sr. G. produzida no tempo quase instantâneo aos acontecimentos produz uma narrativa singular, segundo narra o poeta francês:

Quando, enfim, encontrei-o, vi imediatamente que me defrontava não exatamente com um artista, mas antes com um homem do mundo. Entendam aqui, suplico-lhes (...) a expressão *homem do mundo* num sentido mais amplo. Homem no mundo, isto é, homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus usos [...] (*id., ibid.* p. 22).

Por fim, é possível encontrarmos a atividade do cronista no pintor-personagem de Baudelaire, neste homem do mundo que retrata seres como a si mesmos, que, por fim, se torna espelho de outros. Ao longo de **O pintor da vida moderna**, o leitor passeia com os dois artistas. De um lado, o próprio Sr. G. que pode ser visto pelo olhar do crítico que descreve as gravuras do artista, preenchendo as lacunas do pincel com a imaginação do escritor. Assim, pode-se deleitar-se nas festas com seus salões nobres e elegantes povoados por dândis e mulheres, cujos ornamentos recuperam a beleza perdida em tempos míticos; visitar cafés, deambular pelas ruas. Torna-se ainda possível presenciar guerras, e deparar-se

com cavaleiros cuja roupa tem maior destaque do que as batalhas; viajar por diversos países, encantar-se por carros e cavalos.

Por outro lado, nota-se o mundo criado por Baudelaire, percorre-se os atalhos que ele constrói para dar vida aos personagens, aos cenários e aos dramas sugeridos pelas gravuras do pintor. Ele próprio trata de extrair das cenas o que perdura: a vaidade humana, o transitório, a beleza, por fim, o eterno. Num movimento rítmico que funde presente e passado, Baudelaire e Sr. G. transitam pelo singular, perseguem a simplicidade do cotidiano onde se enclausuram homem e mulheres anônimos, fazendo com que até mesmo as digressões do escritor se tornem a complementação da obra do pintor, como afirma Baudelaire: “O que pode ter parecido ao leitor uma digressão, não o é, na verdade. As considerações e os devaneios morais que surgem dos desenhos de um artista são, em muitos casos, a melhor tradução que o crítico pode fazer deles” (*id.*, *ibid.* p. 66). Pode-se dizer, portanto, a partir do exercício crítico de Baudelaire, que o cronista é o pintor do cotidiano, é o que põe em destaque as coisas miúdas do presente, fixando nelas, muitas vezes, de forma quase imperceptível, o eterno.

2.2. Variedades, folhetins, poesias

Para entendermos a atividade da escritora Rachel de Queiroz como cronista, a partir da segunda década do século XX, é importante contextualizar e buscar definir o gênero crônica no País – mesmo que de forma provisória – como uma experiência literária formadora que envolveu autores, a imprensa brasileira, também em formação, e os leitores, a partir do século XIX. Conceituar a crônica como gênero no Brasil, num primeiro momento, parece simples, já que se trata de uma narrativa que apresenta limites móveis, é composta em forma breve e publicada num veículo de comunicação efêmero, o jornal, a revista, e, por isso mesmo, por muito tempo foi considerada um gênero menor (CANDIDO, 1982. p.13). No entanto, ao se examinar a trajetória da crônica desde meados do século XIX, percebe-se o quanto a crônica se transformou - enquanto gênero, no que diz respeito ao tratamento da linguagem em seu caráter transitório - ao mesmo tempo em que ocupou um papel importante no fortalecimento da imprensa nacional e na formação de inúmeros escritores, entre eles, Rachel de Queiroz.

Antonio Candido é um dos principais teóricos que analisam origem da crônica e as suas transformações. Para ele, a crônica

não tem pretensões de durar, uma vez que é filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa. Ela não foi feita originalmente para o livro, mas para essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha. (...) a sua perspectiva não é o dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão (*idem, ibidem*. p. 14).

A efemeridade e a pressa com as quais se descartam o texto jornalístico devido ao ritmo frenético com que é produzido dia após dia, segundo Candido, não impedem que o “rés-do-chão” escale o “alto da montanha”, quando esta narrativa transitória passa do jornal para o livro. Neste momento, o que era passageiro ganha forma mais duradoura, e se transfigura, ainda que seja de forma involuntária, como observa o crítico:

Por isso mesmo consegue quase sem querer transformar a literatura em algo íntimo com relação à vida de cada um, e quanto passa do jornal ao livro, nós verificamos meio espantados que a sua durabilidade pode ser maior do que ela própria pensava. [...] porque – a crônica – ensina a conviver intimamente com a palavra, fazendo que ela não se dissolva de todo ou depressa demais no contexto, mas ganhe relevo, permitindo que o leitor a sinta na força dos seus valores próprios (*id., ibid.* p. 15).

A crônica, segundo Antônio Candido, se situa no âmbito do dia a dia, na despreensão dos episódios tão corriqueiros da vida que, a olhos nus, podem não ter nenhuma importância. E talvez nem tenham mesmo, não fosse o olhar do cronista que os apanha enquanto – quase – estão sendo relegados ao esquecimento e os transforma, por meio da linguagem, num acontecimento singular da vida humana. A composição dessa prosa envereda, assim, pelo tom de conversa solta, sem nenhuma proposta eloquente, sem fatura de cenário e, aparentemente, sem mistério. Espontânea, aproxima-se o quanto pode do leitor, quase lhe cochicha aos ouvidos coisas que ele, via de regra, sabe mas, que, pela palavra do cronista é que lhe despertam as sensações, a percepção, os sentimentos. “Ora, a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas”, (*ibid.* p. 14) afirma Candido.

Justamente por isso, o crítico Antônio Candido defende que a crônica toca a Literatura e o que era para ser descartado junto com o jornal do dia, ganha relevo quando elas, as crônicas, são reunidas em livro e analisadas sem a pressa de virar a página do periódico. É possível perceber, então, que por baixo da primeira camada da crônica, do texto passageiro, “do ziguezague de uma aparente conversa fiada”, surgem – às vezes, fingindo-se imperceptíveis - temas que se revestem de profundidade e relevância humanas, como sugere o crítico: “É curioso como elas mantêm o ar despreocupado, de quem está falando coisas sem maior consequência; e, no entanto, não apenas entram fundo no significado dos atos e sentimentos do homem, mas também podem levar longe a crítica social” (*id., ibid.* p. 17-18).

Assim é que Rachel de Queiroz aborda temas políticos, sociais, entre tantos que

apresentaram profundas alterações nos rumos do Rio de Janeiro, do País, do mundo, ou que tocaram tão intensamente a vida do povo brasileiro da primeira década do século XX, de forma brejeira, eivada de humor e disfarçada de coisa simples. E, neste emaranhado de casos, aparentemente triviais, nos deparamos com personagens como o “guarda do posto seis”, em Copacabana dos anos de 1940, que tão gentil, metido numa farda azul, torna-se para a cronista uma espécie de “cavaleiro andante”, guardião de crianças e moças, num mundo onde soldados matam e morrem na guerra: “Nos tempos de hoje, quando o mundo está cheio de soldados, cuja função é matar e morrer, dá gosto descobrir um homem de farda, quepi e tudo o mais empenhado no ofício pacífico de defender crianças e donzelas”.²⁵ É ainda possível acompanhar a cronista na “travessia infernal” feita na barca da Cantareira, que leva os moradores da Capital do País à Ilha do Governador.

Todos os detalhes do trajeto que inclui o fim da madrugada, o sol, a fila, o cansaço e o bom humor da cronista ao relatar a viagem, transforma o leitor ora num observador ora em partidário da escritora, na sua defesa pelo pedido de falência da Companhia Cantareira de Viação Fluminense, por apresentar tão graves deficiências com a falta de barcas, de cais, de carvão e de empregados suficientes, ao que Rachel acrescenta: “Só falta dizer que não tem mar para andar por cima”.²⁶ Trechos da crônica têm forma de notícia contada por um repórter que descreve a movimentação dos passageiros à espera da barca e o desespero para o embarque; depois, o foco se desloca da multidão alvoroçada para a personagem que, por pouco, não faz da história uma tragédia pessoal. O real e a ficção se movem na barca da Cantareira, mas quando a personagem, por fim, consegue ficar de pé, informa que está narrando o que vivenciara.

Chega barca. Chega barca. E a barca chega. (...) Uma senhora quase cai nágua, depois, quase quebra a perna enfiando o sapato numa tábua podre; leva vários socos, perde um embrulho e quando, afinal, esbaforida, põe o pé na barca, não acha mais lugar, enquanto os passageiros da primeira hora davam a volta, foram preteridos pelos que estavam atrás e não deram volta nenhuma. Não penses que há uma palavra de mentira nisto que te conto caro leitor. Aquela senhora que veio cedinho, e cozinhou no sol e quase quebrou a perna, e quase caiu no mar e perdeu o embrulho e, finalmente viajou em pé – fui eu em pessoa (QUEIROZ, 23/1/1945).

O leitor, por sua vez, se vê diante de uma narrativa que, embora não contemple sua experiência pessoal, toma-a a partir de então como sua, porque o narrador-cronista-jornalista “representa um ser coletivo, com que nos identificamos e através de quem procuramos vencer as limitações do nosso olhar” (SÁ, 2008. p. 15). Daí a crônica

²⁵ QUEIROZ, Rachel de. “O guarda do posto seis.” **O povo**. Fortaleza: 26/9/1944. p 3.

²⁶ QUEIROZ, Rachel de. “Barcos da Cantareira.” **O povo**. Fortaleza: 23/1/1945.

representar, em última instância, o vivido no tempo imediato que envolve, de um lado, o cronista que captou do mundo um recorte do cotidiano e o leitor que recebe esse instante e o revive por meio da palavra.

O surgimento da crônica no Brasil encontra alguns marcos. Enquanto alguns estudiosos, como Jorge de Sá, retrocedem à carta de Pero Vaz de Caminha a D. Manuel, como a primeira crônica escrita no País pelo olhar do “descobridor-cronista”²⁷, Marlyse Meyer²⁸ narra a trajetória da crônica a partir das experiências de escritores como José de Alencar, Machado de Assis, Manuel Antonio de Almeida, em meados do século XIX, quando a imprensa brasileira, em plena formação, era impulsionada, principalmente, pelo modelo estrangeiro de produzir novidades em jornal. O modelo a calhar para a época era o francês. De lá veio, então, o que Marlyse denomina de “nova entidade literária”, o *feuilleton*, o pai do folhetim nacional, que após ser encurtado, se transformou na crônica (MEYER, 1982. p. 97).

Na França, segundo Marlyse Meyer, “*le feuilleton*” ganhara espaço definido no jornal: o *rez-de-chaussée*, ou seja o rés-do-chão, ou o rodapé da página. Era o espaço destinado à diversão e ao entretenimento do leitor:

Aquele espaço vale-tudo suscita todas as formas e modalidades de diversão de escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes e monstros, se propõem charadas, se oferecem receitas de cozinha ou de beleza: aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém-saídos (...) é o espaço onde se pode treinar a narrativa, onde se aceitam mestres ou noviços no gênero, curtas ou menos curtas (*idem, ibidem*. p. 96).

O exercício da crônica, como mostra Marlyse Meyer, oferece – desde os primórdios do gênero – ao escritor a possibilidade de treinar a narrativa lançando mão de farta matéria-prima que se desprende da realidade – produzida pelo cotidiano – e de boa dose de imaginação com os quais constrói o texto que trafega entre o real e a ficção. Por isso, o espaço da crônica se transforma, “num campo de prova para toda espécie de experimentação dos limites do narrar”, segundo Sonia Brayner (1992. p. 414), Neste campo de prova existem dois lados antagônicos: num deles, pousa a restrição do tempo e do espaço diante das regras rígidas que comandam a indústria jornalística. Elas é que delimitam o tamanho exato do texto, além do dia e hora para edição.

Na outra margem, porém, o escritor da crônica é livre para ditar suas próprias

²⁷ A *Carta* de Caminha foi encontrada na Torre do Tombo, em Portugal, em 1773 por Seabra da Silva.

²⁸ MEYER, Marlyse. “Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica.” *In: A Crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1982. p. 96-98.

leis, escolher os temas, a forma, criar múltiplas possibilidades para transmitir suas ideias. Talvez, por isso, neste curto espaço tão livre e intenso, cronistas se confundem com romancistas, poetas, contistas. A vida curta do veículo está ligada “à pressa de escrever” e, via de regra, segue os acontecimentos num ritmo ágil que o cronista precisa acompanhar.

A novidade francesa não tardou a mudar. O *feuilleton*, nome genérico para o rodapé da página que se ocupava de assuntos que divertiam com a palavra, em breve ganhou novos matizes que se diferenciavam uns dos outros “e o espaço do folhetim oferece abrigo semanal a cada espécie: é o *feuilleton dramatique* (crítica de teatro), *littéraire* (resenha de livros), *variétés*, e 'cosi via'”(id., *ibid.* p. 97). As seções vão se transformando para receber diversos conteúdos de rodapés internos, mantendo o que era a essência do espaço: a liberdade. Ainda de acordo com Meyer, em 1836, está consolidada a receita do que conhecemos como história seriada no jornal. O folhetim firma-se na França com um novo produto que chega com um aviso ao leitor: “continua amanhã”. Ou seja, a leitura tem a cada dia uma pausa para ter continuidade no dia seguinte.

Nascia ali, portanto, uma nova “literatura industrial” – termo criado por Sainte-Beuve (id., *ibid.* p. 98) -, o folhetim-romance. Tratava-se de uma literatura que, segundo Marlyse Meyer, atendia às necessidades jornalísticas da época e era considerada o “filé mignon do jornal, grande isca para atrair e segurar os indispensáveis assinantes” (*ibid. loc. cit.*). Neste cenário, surgem os escritores folhetinescos: Eugène Sue, Alexandre Dumas Pai, Soulié, Paul Feval, Ponson du Terrail.

O novo romance nasce entre duas guerras. De um lado, o próprio gênero, que impresso em papel jornal ganha uma cor menos nobre e uma enorme carga pejorativa. Contra este tipo de escrita se voltam os críticos. Do outro, está a batalha para conquistar assinantes e folhetinistas contratados a “preço de ouro”. Quando agradava, o romance tinha o poder de promover uma “explosão de assinaturas”. Meyer assegura, no entanto, que mesmo os veículos mais conservadores não ignoraram os litígios da nova indústria e publicaram folhetins. Ela cita o tradicional **Journal des Débats** que publicara “Mistérios de Paris”(id., *loc. cit.*).

Marlyse Meyer resume o que se passou na França nesse período com o significado do *feuilleton*:

1. *Feuilleton*: espaço vazio no rodapé de jornais ou nas revistas, destinado ao entretenimento.
2. No mesmo espaço geográfico: o *roman-feuilleton*.
3. *Variétés* e diferentes *feuilletons* (contos, notícias leves, anedotas, crônicas, críticas, resenhas,
4. Todo e qualquer romance publicado *en feuilleton*, ou seja, aos pedaços (id., *ibid.*

p. 99).

As revistas e jornais franceses desembarcam no Brasil trazendo as novidades e o modelo. Portanto, o folhetim foi copiado “tal e qual na matriz”, como observa Meyer. Em maio de 1836, quando os franceses já têm o hábito de ler folhetins nos jornais, surge no Brasil **O Chronista**, criado pelo romancista e tradutor Justiniano José da Rocha, que havia estudado em Paris. Em 1854, José de Alencar já ocupava o rodapé da revista **O Espelho**, com a coluna “Ao correr da pena”. No mesmo ano, vai para o rodapé da primeira página da **Revista da Semana**. Dois anos mais tarde, alcança enorme sucesso, ao publicar no **Diário do Rio de Janeiro**, o drama de Ceci e Peri. Em 1859, Machado de Assis, aos 20 anos, assume a coluna “Prosador Novato”, também na revista **O Espelho. O Jornal do Comércio**, de acordo com Marlyse Meyer, seguia tão à risca o modelo francês que chegou a publicar edições bilíngues do jornal, em português-francês, e traduzia para os leitores brasileiros os folhetins que faziam sucesso na França, praticamente ao mesmo tempo em que eram publicados naquele país.

O espaço fixo do jornalismo de entretenimento ou a “literatura industrial”, como queria Saint-Beuve, seguiu no Brasil por todo o fim do século XIX e chegou ao século XX praticamente consolidado, sendo que a crônica ganhara a batalha de um gênero sobrevivente no jornal impresso. José de Alencar (“Ao correr da pena”²⁹), Francisco Otaviano, Machado de Assis, Olavo Bilac, Carmem Dolores, João Luso preenchiam os espaços de “variedades” nos jornais e revistas brasileiros contribuindo para “fazer do gênero este produto *sui generis* do jornalismo literário brasileiro que ele é hoje”, comenta Antônio Candido. Aos poucos, como afirma Candido: “o folhetim foi encurtando e ganhando certa gratuidade, certo ar de quem está escrevendo à toa, sem dar muita importância. Depois, entrou francamente em tom ligeiro e encolheu de tamanho, até chegar ao que é hoje” (CANDIDO, 1992 p. 15).

Antonio Candido constata, assim, as transformações as quais o gênero enfrentou, desde meados do século XIX, quando chega ao Brasil, até a década de 1930, quando a crônica teria se firmado com um certo grau de autonomia na imprensa brasileira. Levando em conta que a indústria jornalística muda nesse período, se profissionalizando cada vez mais rapidamente, a crônica assume um caráter de entretenimento, amainando cada vez mais a linguagem, se aproximando de forma constante da ironia e do humor como recursos estilísticos. Quando isso acontece, Candido acredita que a crônica brasileira se

²⁹ Nome da coluna semanal assinada por José de Alencar para o jornal **Correio Mercantil** entre 1854 e 1855.

encontra com a maturidade: “Creio que a fórmula moderna, onde entra um fato miúdo e um toque humorístico, com o seu *quantum satis* de poesia, representa o amadurecimento e o encontro mais puro da crônica consigo mesma” (idem, *ibidem*. loco citato).

Vimos, portanto, que o gênero crônica nasce numa encruzilhada ou numa espécie de terreno caleidoscópico, híbrido, que vai se transformando para, mesmo assim, manter-se indefinido, fluido e móvel. Cristiane Costa (2005. p. 237-241) chama a atenção para o caráter híbrido dessa narrativa que, no passado, ocupava lugar específico no jornal e que atendia pelo nome de folhetim, cujas fronteiras eram de difícil acesso, da mesma forma que a crônica, em seguida:

O conceito de folhetim muda de sentido ao longo do tempo e até na obra de um mesmo autor, tornando difícil sua definição em regras rígidas, por exemplo, ficção e não ficção. O que se pode dizer com certeza é que originalmente a palavra *feuilleton* se refere não a um estilo, mas a um espaço geográfico preciso, o rodapé do jornal (COSTA, 2005. p. 239).

Com esta afirmação da pesquisadora Cristiane Costa, podemos perceber que o processo de aclimatação da matriz que veio da França com o nome de “folhetim” se intensificou ao longo de alguns anos, transformando o lugar do texto – rodapé da página – no gênero do próprio texto. O espaço, por sua vez, mantinha o caráter múltiplo onde se publicavam “piadas, histórias de crimes e suicídios, charadas, receitas de cozinha, críticas de livros e peças de teatro” (idem, *ibidem*. p. 240), e narrativas que, às vezes, não cabiam no espaço da coluna, e o restante do texto era publicado no dia seguinte.

A partir de meados do século XIX, de acordo com Cristiane Costa, o folhetim, foi transferido para as páginas internas do jornal como espaço nobre, onde se poderia contar uma história curta com começo, meio e fim: era o início do folhetim como história contada em retalhos e o nascimento dos recursos de linguagem necessários para despertar o interesse dos leitores, ao mesmo tempo em que os autores criavam o novo gênero que estava sendo sedimentado na fluidez das folhas diárias. Desde a origem, a experiência desse texto híbrido se dá também na confluência entre a leitura e a escrita, como observa Cristiane Costa:

Para manter a fórmula do “continua amanhã”, os escritores precisaram mais do que retalhar romances. Foi preciso criar ganchos, suspense, redundâncias para atualizar a memória do leitor distraído ou não deixar os novos confusos, personagens fortes e, mais do que tudo, uma obra aberta capaz de ser encurtada ou espichada, modificada segundo o maior ou menor interesse do público (*ibidem*, loco citato).

Esses mecanismos de interação com os leitores, a que se refere Cristiane Costa, são apontados como uma das principais ferramentas que os escritores disponibilizavam para experimentar a linguagem e criar caminhos que se tornaram habituais da crônica, como por exemplo, o contato direto com o leitor. No interior desse campo, os escritores

aperfeiçoavam o manejo da carpintaria literária. O leitor, nesse ambiente de experimentação, tornava-se um personagem integrante da narrativa e com ele o autor tratava diretamente, como explica Sonia Brayner ao analisar a prática cronística de Machado de Assis: “Dentro desse mosaico de historicidade, o leitor e o autor são capazes de reescrever, graças aos ardis do texto e de seus novos ritmos, aquela oralidade aparentemente condenada às conversas de confeitaria, esquinas, saraus, teatro” (BRAYNER, 1992. p. 414) Heloísa Buarque de Holanda, por sua vez, encontra o mesmo caráter experimental nas crônicas de Rachel de Queiroz. Para ela, na trincheira dos limites entre o jornalismo e a literatura, Rachel conquistava uma narrativa com a qual estabelecia um diálogo direto com o leitor e, de forma harmoniosa, conciliava “a romancista e a cronista, a escritora e a jornalista”.³⁰

Podemos perceber, portanto, que apesar da matriz francesa abrigar sob seu nome narrativa livre e espaço, no Brasil, o sentido do folhetim, por fim, parece ter sido captado como uma história publicada em fatias e o folhetinista como alguém de escrita flexível que poderia escrever o romance aos pedaços, no rodapé da página de Literatura ou de Variedades ou que se debruçasse sobre um tema leve, cômico, um caso visto na rua, que reclamasse do clima ou do preço do pão e da carne, que estivesse bem próximo do leitor, num movimento dialógico constante, que escrevesse, enfim, sobre o “fútil” e o útil”, como define Machado de Assis, em crônica publicada em 1859, na revista **O Espelho**:

O folhetinista é a fusão agradável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. Estes dois elementos, arredados como polos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal. [...] O folhetinista, na sociedade, ocupa o lugar de colibri na esfera vegetal: salta, esvoaça, brinca, tremula, paira e espanja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas. Todo mudo lhe pertence; até mesmo a política (ASSIS, 2011. p. 70).

A versão do folhetinista, para Machado de Assis, se encaixa no que mais tarde podemos chamar de cronista. Solto e leve diante dos temas que pairam em sua imaginação, o cronista tanto pode se deter sobre o trivial, quanto plantar sementes em terrenos mais áridos, como os temas políticos tão caros a Rachel de Queiroz. À cronista coube, ao longo da sua trajetória jornalística, extrair do “caule suculento” do cenário político brasileiro, principalmente no final dos anos de 1940, denúncias e temas polêmicos, tecidos com a leveza e o humor de quem toca levemente a “seiva vigorosa”, como se refere o jovem Machado de Assis à vastidão temática de que pode o cronista lançar mão para uma conversa despreziosa com o leitor.

³⁰ HOLANDA, Heloísa Buarque de. “As crônicas de Rachel de Queiroz.” In: **Rachel de Queiroz: Uma escrita no tempo**. Org. Fernanda Coutinho. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2010, p. 27.

A receita machadiana rendeu páginas e páginas no Brasil. Até o fim dos anos de 1950, era possível acompanhar folhetins ainda no modelo do século XIX – no sentido de romance publicado em série – na imprensa brasileira. Eles só foram ganhando novos formatos com a chegada do rádio e da televisão e com a expansão do acesso da população a esses meios. As novelas pelo rádio, e depois, pela TV, podem ser consideradas remanescentes dos folhetins jornalísticos (COSTA, 2005. p. 278). Nelson Rodrigues, escritor e dramaturgo e Davi Nasser, repórter da revista **O Cruzeiro** foram alguns dos principais folhetinistas do século XX, na imprensa nacional, escrevia histórias em fatias, tendo como ingrediente principal a mistura entre o real e a imaginação.

Davi Nasser transformou o **Jornal da Noite**, no Rio de Janeiro, em 1948, no veículo de maior circulação nacional, com uma tiragem de 240 mil exemplares. A história de “Giselle, a espiã nua que abalou Paris” (*idem, ibidem*. p. 279) era contada a partir da fusão entre documentário (real) e folhetim (ficção). O jornal apresentara a novidade como um folhetim traduzido do original francês e narrava o envolvimento de Giselle com oficiais nazistas. Também nessa época, Nelson Rodrigues já fazia sucesso com o pseudônimo Suzana Flag, que assinava o folhetim *Meu destino é pecar* (*id., ibid.* p. 279-280). A própria Rachel de Queiroz escreveu um folhetim para a revista **O Cruzeiro**, no início dos anos 50, **O Galo de Ouro**, publicado em livro 35 anos depois. Voltaremos a **O Galo de Ouro** mais tarde.

A partir daí transformava-se o jornalismo, ao mesmo tempo em que mudavam os leitores que já tinham acesso ao rádio, transmissor de informações num ritmo acelerado e imediato e à TV, que se iniciava no País. O texto jornalístico passa então a fazer estreita distinção entre o real – informação – e a ficção, o que fez Nasser encarar os novos tempos com extrema tristeza:

O repórter tem um inimigo, um agente desintegrador, um micróbio que cumpre eliminar de seu organismo profissional, de sua máquina de armar notícias: esse inimigo é o poeta que está em quase todo homem que procura a banca de redação, a mesa de jornal, como meio de ganhar a vida. Vimos, assim, que o repórter é um buquê de frustrações. Ele precisa trazer o dom nato da poesia e esmagá-lo dentro de si mesmo (*id. Ibid.* 281).

O repórter Davi Nasser cria analogias para representar a tensão existente entre o chamado velho jornalismo, impregnado de invenção, e a nova forma de fazer jornalismo, baseado apenas nos registros documentais disponíveis para a construção da notícia. Nasser e toda uma geração de combatentes que experimentaram os campos abertos da batalha cruzada entre ficção e informação se encontravam naquele momento em processo de retirada ou tendo de “esmagar” a imaginação que estava sendo substituída pelo real.

Podemos dizer, então, que a crônica segue caminho inverso ao do folhetim, no sentido do gênero, do romance publicado em fatias no jornal diário. Se o folhetim desaparece das páginas dos jornais e revistas brasileiros, a crônica, por sua vez, se fortalece. Se, no início, o termo folhetim se confundia com o espaço e com o texto que ocupava este espaço, aos poucos, essas narrativas foram se desmembrando, a ponto da crônica assumir um gênero próprio. Cristiane Costa o chama de gênero *bordeline*: “Também a crônica é um gênero *bordeline* oscilando entre a imaginação e a realidade, o jornalismo e a literatura, língua culta e coloquial” (*id. Ibid.* p. 276).

Embora tenha o jornalismo noticioso e de reportagem se fixado exclusivamente no campo dos fatos, pautado em fontes documentais, a crônica permaneceu se movimentando com flexibilidade, tomando fatos do cotidiano e modelando-os numa linguagem particular. Esta mobilidade, calcada na economia, faz da crônica o gênero das coisas do cotidiano, da miudeza de um recorte mínimo da vida diária, mas que dali o cronista extrai sua grandeza, como defende Antonio Candido:

Ora, a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas. Ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas, - sobretudo porque quase sempre utiliza o humor (CANDIDO, 1992. p. 14).

“A filha do jornal e da era da máquina” e da pressa, como propõe Candido, está ancorada na forma despretensiosa, numa linguagem próxima do coloquial, mantém-se distante da “magnitude do assunto” e da pompa da linguagem” (*idem, loco citato*). Por sua vez, Cristiane Costa afirma que no século XX, a crônica conquistou certa transcendência na sua condição de efêmera, herdada do jornalismo “para se tornar ela própria um gênero específico, quase autônomo”. A crônica torna-se um tipo de literatura que tem como característica “a ambiguidade entre o conto, a reportagem, o ensaio, o humorismo e até o poema em prosa” (COSTA, 2005. p. 250).

Ao tomarmos a crônica como gênero autônomo, consolidado ao longo do século passado, é importante observar que houve um processo móvel interno ao gênero, se tomamos como base a história do próprio gênero. Embora a história diária, ou seja, o miúdo do cotidiano esteja na sua essência, está claro que a proposta literária dos mais diversos cronistas contribuiu para a formação desta crônica como gênero autônomo.

2.3. O lento domínio da cronista

Rachel de Queiroz deu início à sua atividade como cronista no início do século passado, no final dos anos de 1920, quando, certamente, tinha acesso ao gênero folhetinesco, tanto pelos jornais e revistas franceses assinados e lidos pelos pais e por ela, quanto pela leitura dos principais veículos nacionais que também chegavam à sua casa, como afirmou em entrevista:

Mamãe era uma intelectual, recebia livros franceses, se interessava muito pelo que acontecia no mundo literário daqui e lá de fora. Assinava revistas, de maneira que, da fazenda sempre fica em dia com tudo o que estava acontecendo. Quando veio o Modernismo, por exemplo, ela estava inteiramente em dia com o assunto. [...] Ela punha os livros nas minhas mãos. [...] As nossas famílias rurais nordestinas cultivavam muito as letras (NERY, 2002.p.41).

No cenário local, a década de 1920 se destaca pelo fortalecimento da produção jornalística, de acordo com o historiador Geraldo Nobre (2006. p. 57). Ao todo, circulavam no Estado 194 impressos, com a maioria deles sendo veiculados na Capital. É bom destacar, porém, que a maior parte desses impressos atendiam a uma forte demanda política de defesa das causas dos fundadores dos jornais. Tinham vida breve, funcionavam de forma precária, quase artesanal. Devemos lembrar também que a comunidade letrada da cidade era razoavelmente pequena para se dividir entre tantos impressos. Além dos jornais, a década se tornou a “fase áurea” das revistas literárias do Ceará. Nobre aponta como principais **Fortaleza, Iracema, A Revista, Ceará Ilustrado, A Jandaia e a Fanfarra, o Maracajá**, suplemento literário de **O Povo**, do qual Rachel de Queiroz participou.

O primeiro jornal onde Rachel de Queiroz trabalhou, **O Ceará**, era anticlerical, oposicionista, criado em 1925 e dirigido pelo fundador, o jornalista Júlio de Matos Ibiapina. Conhecido como “O Condenado”, por fazer forte oposição aos bispos cearenses, era considerado o jornal mais moderno do Estado, devido ao seu maquinário de impressão importado da Alemanha e ao *design* gráfico que valorizava a imagem na primeira página e nos anúncios. Chegou a circular com até 16 páginas, o que para a época significava progresso entre os jornalistas empresários da província, cujos jornais eram veiculados com edições quase artesanais, com apenas quatro páginas (NOBRE, 2006. p.76).

O Ceará veiculava duas páginas literárias. Uma delas era publicada aos domingos: a “Página de Literatura”, de onde jorrava principalmente poesia, mas também pequenos contos, crônicas, republicações de textos de autores estrangeiros, entre eles Anatole France. A outra, “*Jazz Band*”, era publicada às quintas-feiras e dividida entre anúncios do Biotônico Fontoura e de tecidos, textos literários e outros sobre variedades

culturais. A presença da jovem Rita de Queluz no **O Ceará** chamou a atenção de **O Nordeste**, jornal católico, apoiado pela Arquidiocese de Fortaleza, e que fazia oposição cerrada ao ateísmo do jornal de Ipiapina.³¹ Em artigo, na nota de rodapé “Às Quintas”, no início de ano de 1928, **O Nordeste** afirma “temer pela alma” da jovem cronista de “O Condensado”, que era como o jornal católico chamava o veículo que lhe fazia oposição. Em 31 de março de 1928, em nota publicada em **O povo** e subscrita por 12 jornalistas, o jornal critica o matutino, o “infeliz quintafeirista” e sai em defesa da “talentosa e brilhante confrreira Rita de Queluz”:

Peregrino talento, jovem e culta, Rita de Queluz merece dignamente a admiração de todo o nosso meio, pairando muito acima do conceito do cronista, em pura verdade um conceito leviano, apressado, incivil, por não dizer, grosseiro. [...] Não estando num regime inquisitorial, vivemos num regime de liberdade de crenças em que, portanto, o intelectual pode e deve ter o direito de externar suas opiniões.³²

O articulista do jornal constrói diferenças entre os cronistas, algo que a própria Rachel, no início da carreira, também observa ao se referir ao “gênero elástico” que dá lugar a todas as inquietações que podem ser traduzidas para o jornal, desde episódios tomados de alguma relevância histórica aos romances efêmeros das meninas. Na nota em defesa de Rachel de Queiroz, o conceito de cronista aplicado à jovem escritora, portanto, não se submete àquele dado a um cronista sem reconhecimento. Rachel aparece como “brilhante confrreira” (**O povo**, 31/03/1928) companheira dos 12 escritores que assinam a nota.

Em **O Povo**, do poeta Demócrito Rocha, Rachel de Queiroz fez carreira. Chegou ao jornal assinando coluna fixa com o pseudônimo estampado no alto da página: Rita de Queluz. O pseudônimo, no entanto, durou pouco, e já no ano seguinte, passa a assinar como Rachel de Queiroz e, assim, zigzagueou pelo jornal, ora na página de literatura, ora na coluna “Rachel de Queiroz: Do Rio para nossos leitores”, publicada à página 3, dos artigos; ou “Literatura de Ontem e de Hoje”; ou ainda “No Mundo das Letras”, ora na parte superior da página, ora no rodapé. A partir do fim dos anos de 1930, Rachel de Queiroz muda-se para o Rio de Janeiro, onde passa a colaborar para o jornal carioca **Diário de Notícias**, com uma coluna semanal aos domingos, e reproduzida durante a semana por **O Povo**. Entre março de 1928 e dezembro de 1951 – período do recorte temporal desta pesquisa - houve períodos de ausência de publicação de crônicas para o jornal cearense. Entre os anos de 1928 e 1930 foram publicadas apenas seis crônicas. No ano de 1937, quatro textos; entre 1941 e 1942,

³¹ O jornal **O Nordeste** foi criado em junho de 1922 e sobreviveu por quase 50 anos.

³² **O povo**, 31/03/1928. A nota é subscrita por Elias Mallmann, Aldo Prado, Pereira Júnior, Diniz Mescouto, Josaphat Linhares, Juarez C. Branco, Perboyre e Silva, C. Nery Camelio, Virgílio Firmeza, Cesso Cordeiro Nobre, Paulo Sarasate, Oscar Barbosa.

outros quatro textos. A rotina semanal de publicação das crônicas jornalísticas de Rachel de Queiroz em **O Povo** se consolidou a partir de 1944.

A escritora produziu suas crônicas durante todo o processo de consolidação do gênero no País, ao mesmo tempo em que acompanhou as profundas mudanças pelas quais passou o jornalismo brasileiro, com o crescente processo de industrialização e divisão de trabalho nas redações dos jornais e o novo arranjo na ocupação dos espaços dos veículos de comunicação, cujo ápice se deu a partir do início dos anos 1950, como atesta Alzira Alves de Abreu, no trabalho que desvenda a transição pela qual passou a imprensa em meados do século XX:

Sem dúvida, a imprensa brasileira, na década de 50, foi abandonando uma das suas tradições: o jornalismo de combate, de crítica, de doutrina e de opinião. Esta forma de jornalismo convivia com o jornal popular, que tinha como características o grande espaço para o *fait divers*, para a crônica e para a publicação de folhetins. [...] Esse jornalismo de forte influência francesa (...) foi gradualmente sendo substituído pelo modelo norte-americano: um jornalismo que privilegia a informação e a notícia e que separa o comentário pessoal da transmissão objetiva e impessoal da informação (ABREU, 1996. p.15).

Alzira Alves revela a essência da transformação do trabalho jornalístico no recente contexto empresarial que se constrói em torno da estrutura que passa a comandar a atividade, antes tida no Brasil como puramente intelectual. Os desafios econômicos que permeavam a criação e a manutenção dos jornais sempre acompanharam o nascimento e, principalmente, a morte dos veículos. No entanto, o que ganhava evidência era a doutrina política que envolvia o jornal, o sentimento de pertencimento a um ideal que identificava o fundador e o conteúdo do veículo. Não à toa, a partir dos anos 50, acelerou-se também o processo de redução dos títulos na imprensa nacional. A nova indústria da comunicação exigia parâmetros que não a distinguiu de outra atividade econômica, o que levou a uma padronização e uma maior rigidez na composição dos gêneros jornalísticos, acentuando sua divisão em notícia, reportagem, opinião.

Rachel de Queiroz enfrenta as mudanças no jornal impresso, veículo onde exerce a profissão de jornalista e escritora desde a adolescência. Na crônica “Imprensa, quarto poder”, de 1951, a escritora descreve as profundas alterações vivida pela imprensa brasileira. O motivo da crônica é a instalação de uma comissão parlamentar de inquérito, que pretende investigar qual a origem do dinheiro que sustenta os jornais brasileiros. A medida movimenta a imprensa do Rio e desperta a ironia da cronista, que compara os inquéritos nacionais ao doente que se satisfaz em, após a consulta médica, receber a receita e dar-se por curado: “Adoecem, procuram o doutor, recebem o papelinho mágico onde estão escritas as prescrições para o seu mal, guardam o papelinho como quem guarda brevê de

oração forte – e esperam a cura. Assim é nossa gente oficial”.³³ Agora, um desses inquéritos quer “bisbilhotar a vida íntima dos jornais”, que segundo a cronista alcançou tal nível de transformação que até seus donos podem muito bem se tornar invisíveis:

Antigamente, um jornal se formava em torno de um grande jornalista, era o veículo das suas ideias, o instrumento do seu virtuosismo profissional. [...] Mas veio a linotipo, vieram as tiragens imensas, o espantoso desenvolvimento da publicidade, e a imprensa diária, de empresa familiar, arriscada e muitas vezes deficitária, transformou-se em numa das mais poderosas indústrias do mundo moderno. Os jornais tornaram-se grandes organizações industriais, que exploram o comércio das notícias e – para que fugir à verdade? – que exploram também o comércio das opiniões. [...] Despersonalizou-se o jornalismo [...] Hoje, o jornal se fragmenta em tópicos, em noticiário internacional, em comentários curtos. A figura do colunista [...] substituiu completamente o homem de pena de ouro, que tal como um bom tenor de ópera, emitia diariamente seu dó no peito estilístico, ora terçando armas com rival de igual força na esgrima de uma bela polêmica, ora deitando doutrina e sempre mostrando talento... (QUEIROZ, **O povo**. 16/11/1951).

Rachel de Queiroz traduz, portanto, o bem mais tarde a pesquisadora Alzira Alves sintetiza. No momento da publicação da crônica “Imprensa, quarto poder”, a escritora já conta com mais de duas décadas de trabalho como cronista, tornando-se com isso testemunha privilegiada das mudanças que atingem o jornalismo. Na verdade, o mundo, nos anos que se seguem ao fim da Segunda Guerra Mundial, parece ter pressa. A velocidade com que as mudanças chegam e encontram um País com desejo de abandonar a imagem de um gigante agrícola e atrasado, substituindo-a por um traço de modernidade e industrialização. Esse processo de modernização alcança praticamente todas as esferas da atividade econômica e social, sem deixar de lado as empresas jornalísticas.

A cronista observa o movimento que se faz não apenas na estrutura organizacional que o progresso põs em marcha, mas principalmente no desencaixe das relações que uniam os profissionais de imprensa a um eixo em torno no qual gravitava uma espécie de matriz de ideais. “O jornalista que realizava a imagem perfeita da alavanca clássica – uma tremenda força movida por um único homem, ou de um pequeno grupo de homens, transformou-se nessa máquina de complexidade extraordinária, de manutenção custosíssima, de quase indevassável constituição econômica”(idem, *ibidem. loco citato*), repara Rachel.

Os jornais onde a romancista começou a escrever no Ceará eram conhecidos pelos seus criadores, **O Ceará**, do intelectual Júlio Ibiapina; **O Povo**, do poeta Demócrito Rocha. Ao mudar-se para o Rio de Janeiro, no fim dos anos de 1930, passou a colaborar com os jornais fluminenses **Diário de Notícias** e **Correio da Manhã**; foi cronista de **O Cruzeiro**, por 30 anos ininterruptos (1945-1975), escreveu para o jornal **O Estadão de São**

³³ QUEIROZ, Rachel. “Imprensa, quarto poder.” In: **O povo**. Fortaleza: 16/11/1951, p. 3.

Paulo e para **O Povo**, no Ceará. Trabalhou para a agência de notícias alemã, Reuters, no Rio, e como tradutora, para a Editora José Olympio. Entre os autores traduzidos por ela estão Dostoievski, Tolstoi, Balzac, Emily Brontë, Júlio Verne, Théophile Gautier, Jane Austen, entre outros.³⁴

³⁴ RANGEL, Ítalo. “Redimensionando a bibliografia de Rachel tradutora.” *In: Rachel de Queiroz: uma escrita no tempo. Ensaios*. Org. Fernanda Coutinho. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2010. Neste artigo, o pesquisador atualiza a quantidade de livros traduzidos pela escritora chegando ao número de 50 títulos traduzidos. Para chegar a este total, Rangel fez o cotejo dos dados em poder da Academia Brasileiras de Letras e os do acervo do bibliófilo José Augusto Bezerra. Com essa atualização, foi localizada uma tradução de uma obra de André Maurois – **Eduardo VII e o seu tempo**, feita em 1935 para a editora Guanabara. O primeiro registro de tradução da escritora era de 1940, quando traduziu **A família Brodie**, de A.J. Cronin.

3. A AFIRMAÇÃO DA CRONISTA

3.1. Crítica, Crônica, escrita híbrida

Sabemos do hibridismo da crônica, do seu constante trânsito entre o jornalismo e a literatura, no entanto, torna-se essencial percebermos os elementos do jornalismo presentes no texto cuja linguagem é transfigurada, recebendo o aporte literário e que, publicado no ambiente jornalístico, tanto atende ao efêmero quanto quebra a rotina do texto imediato e tem intenções de perenidade. Um dos intelectuais da época que examina este assunto é o ensaísta Alceu Amoroso Lima, que problematiza a questão – e abre uma janela para uma discussão que, como na literatura não consegue ser definitiva – do jornalismo como gênero literário (LIMA, 1969. *passim*) O ensaísta inicia sua proposta teórica estabelecendo uma distinção na forma como, desde o classicismo, os gêneros literários são concebidos, encontrando soluções diferentes para um assunto sempre controverso. Amoroso Lima classifica, então, essas soluções que podem se chamar de “clássica, integral, negativa e racional” (*ibidem*. p. 11).

Na concepção clássica, Aristóteles, Quintiliano e Horácio definem o gênero através de um conjunto de normas objetivas que devem ser obedecidas, o que leva o ensaísta Amoroso Lima a concluir que para eles “o gênero possui assim um caráter imperativo, análogo, aliás, em sua forma exterior ao caráter que os antigos atribuíam à literatura em geral, como interior” (*ibid. loc. cit.*). A arte literária tinha a missão catártica de representar as “paixões humanas para o aperfeiçoamento da natureza”, era, portanto, dotada de uma pedagogia. Segundo Amoroso Lima, num segundo momento, Ferdinand Brunetière (1849-1906), influenciado pela filosofia evolucionista do século XIX, assim como pelas ideias filosóficas desenvolvidas a partir de lutas internas – luta dos sistemas filosóficos em Hegel, através da teoria da tese, da antítese e da síntese; a luta entre as raças puras e impuras de Chamerlain e Gumpłowicz – concebeu uma luta entre os gêneros, sendo que dessa luta sobreviveriam os mais fortes, segundo os princípios da história literária, à época. Assim, o gênero passa a ser visto como uma entidade “à qual se subordinam tanto os autores como as obras” (*id., ibid.* p. 13). Daí, podendo-se dizer, de acordo com a análise de Amoroso Lima, que o gênero literário ganha em Brunetière uma objetividade científica. Assim, os gêneros são analisados a partir da concepção de que estariam integrados a um sistema que considerava a arte como objeto da ciência.

Contra esse pensamento, reagiram principalmente os impressionistas que se

voltaram em defesa da restituição da arte à sua “liberdade”. Benedetto Croce, porém, constrói sua teoria separando “radicalmente arte e ciência opondo uma à outra” (*id., ibid.* p. 14). Croce negava que o exame dos gêneros literários pudesse ser feito a partir de um processo que privilegiava a forma lógica ou científica, excluindo a forma estética, como afirma, citado por Amoroso Lima: “Quem passa a pensar cientificamente, deixa de contemplar esteticamente, por mais que o seu pensamento volte a assumir, necessariamente, uma forma estética. O erro começa quando do conceito se quer deduzir a expressão e no fato substitutivo encontrar as leis do fato substituído”.

Nesse pressuposto, estaria, portanto o erro na concepção integrista dos gêneros literários:

Esse erro é que toma o nome de teoria dos gêneros artísticos e literários... Da doutrina dos gêneros artísticos e literários derivam aquelas considerações errôneas de juízo e de crítica, graças às quais, frente a uma obra de arte, em determinar se é expressiva ou que coisa exprime, se fala, balbucia ou silencia, - pergunta-se: está conforme às leis do poema épico ou às da tragédia (*ibid. loc. cit.*).

Às concepções que opõem o integrismo de Brunetière à negatividade da teoria de Croce, Amoroso Lima aponta o mesmo erro: elas partem de uma concepção ontológica dos gêneros literários. Se, para o primeiro, os gêneros “derivavam da própria natureza da arte”, sendo esta superior às obras e aos artistas, para o segundo, a aceitação das ideias de Brunetière, significava banir a “estética” da análise dos gêneros, pois esta análise não participava da natureza da estética.

A concepção racional, no entanto, nega esse caráter ontológico dos gêneros e os concebe como um caráter “metodológico” (*id., ibid.* p.15). Com isso, os gêneros estariam ligados “às características exteriores” – à forma –, “independente das disposições interiores”. Julius Pertersen, citado por Amoroso Lima, acredita que os conceitos sobre gêneros “devem ficar apenas nas características exteriores”, sem lhes dar modelos rígidos como na poética clássica. Sugere ainda que cada língua possui uma “gramática como princípio ordenador” que, mesmo com tal característica, “possibilita a liberdade de expressão, desconhecendo leis rígidas”. Para Pertersen, o artista procura “alcançar suas possibilidades de impacto”, mesmo tendo de se submeter aos “princípios ordenadores dentro de sua própria arte” (*ibid. loc. cit.*).

É esse tipo de racionalismo que nega a qualidade ontológica do gênero para firmar-lhe o caráter “simplesmente metodológico”, ligando os gêneros “às características exteriores”. O caráter metodológico possibilita, segundo Alceu Amoroso Lima, que o jornalismo possa ser definido com um gênero literário, como afirma:

O gênero é assim compreendido não como uma imposição ou um modelo, de fora para dentro, mas como uma livre disciplina, de dentro para fora, como princípios ordenadores determinados pela própria arte em sua função criadora. Não desaparece, como em Croce, nem se impõe como em Brunetière, nem dita regras e se exclui um ao outro como retórica tradicional (*ibidem. loc. cit.*).³⁵

Esses princípios ordenadores, a que se refere Amoroso Lima, estão inseridos no jornalismo, pois este utiliza, além da língua, com sua gramática, alguns elementos da construção de um texto, amparado pela efemeridade, a qual está irremediavelmente ligada e fincada nos fatos reais que formam a essência da prática jornalística. Pensar, pois, o jornalismo como gênero literário se torna possível, segundo Amoroso Lima, se nos ativermos ao fato de que a teoria literária do século XX expande a forma de se pensar os gêneros literários, a exemplo de René Welleck e Austin Warren, em **Teoria da Literatura**:

A teoria moderna dos gêneros é claramente descritiva. Não limita o número de gêneros possíveis e não prescreve regras para os autores. Supõe que os gêneros tradicionais podem ser misturados e produzir um novo gênero. [...] Em vez de acentuar a distinção entre gênero e gênero interessa-se em achar o denominador comum de cada gênero, sua participação em esquemas e finalidades literárias. [...] O gênero representa, por assim dizer, uma soma de esquemas estéticos à mão, à disposição do escritor e já inteligíveis ao leitor. O bom escritor, em parte se conforma com o gênero já existente, em parte o nega (*id., ibid. p. 17*).

O jornalismo como gênero literário, na fundamentação de Alceu Amoroso Lima, só é possível quando posto no interior de um esquema de produção da arte literária. Para examinarmos essa proposta é importante notar que Amoroso Lima entende que o jornalismo torna-se literatura quando é feito a partir de uma “expressão verbal com ênfase nos meios de comunicação”, trazendo para si, não apenas a função meio – informação – mas também a função fim, como afirma: “Jornalismo só é literatura, enquanto empregar a expressão verbal com ênfase nos meios de expressão. Pouco importa que tenha outra finalidade em mente” (*id. ibid. p. 23*). Tal assertiva impõe ao texto jornalístico uma constante preocupação com a forma verbal, com a artesanaria da palavra, que se sobrepõe ou se iguala à informação, ponto central da sua existência.

Nesse caso, o jornalismo, de acordo com a proposição de Amoroso Lima, se integraria ao conjunto da “apreciação” da arte que ele divide em três partes: “a apreciação de obras, ou Crítica; a apreciação de pessoas, ou Biografia; e a apreciação de acontecimentos ou Jornalismo” (*ibid. p. 41*). Aqui, ele faz distinção entre os gêneros do próprio jornalismo, considerando “arte” o jornalismo como “como uma atividade livre do

³⁵ De acordo com Alceu Amoroso Lima, Croce, que seguia uma tendência intuicionista, concebia os gêneros com uma expressão, com “consequência intelectualista” que confundia arte e ciência. Para ele, os dois precisavam estar radicalmente separados. Já Brunetière afirmava que os gêneros derivavam da “própria natureza da arte” e que seu caráter irremovível era “superior aos artistas e às obras”.

nosso espírito no sentido de fazer bem alguma obra” (*ibid.* p. 42) o que o diferencia do jornalismo noticioso, aquele cuja palavra surge “como simples utilidade”, reduzida a um “simples instrumento de transmissão” (*ibid.* p. 23).

Por esta encruzilhada teórica é que trafegam os gêneros a que o próprio jornalismo estaria submetido. Enquanto Alceu Amoroso Lima tentar montar um cenário no qual o jornalismo atua como literatura, quando lança mão dos arranjos literários da linguagem, fazendo distinção entre notícia e literatura, o pesquisador José Marques de Melo ao procurar traçar as fronteiras dos gêneros jornalísticos na prática profissional de diversos países por meios de bibliografia disponível, mostra que não há uma unanimidade na percepção dos gêneros jornalísticos no que concerne à identificação do gênero noticioso – informativo – e opinativo – ou de apreciação dos fatos. Na Europa, por exemplo, é comum dividir-se os gêneros em noticioso, onde se concentram a notícia, a reportagem, o artigo, a crônica, o resumo – e o que se localiza no campo das ideias – que abriga o comentário, o editorial, a coluna. Alguns países como a França e a Alemanha ampliam essa divisão, incluindo o gênero “diversional”, onde figuram as charges, os contos, a fotografia. Torna-se importante notar que a crônica, às vezes, é analisada como notícia, a exemplo do que acontece com a classificação adotada pelo italiano Domenico de Grigorio, citado por Marques Melo, ou como uma produção híbrida, segundo a divisão feita pelo espanhol Martínez Albertos (MELO, 2003. p. 44-58).

No caso brasileiro, Marques Melo propõe para o jornalismo uma classificação bifurcada de gêneros que compreendem as categorias do “jornalismo informativo e do jornalismo opinativo”, ficando excluídas as tendências do jornalismo interpretativo ou o diversional que, para ele, “não encontram ancoragem na *práxis* jornalística observada no País”(idem, *ibidem.* p. 64).³⁶ Ele sugere ao jornalismo interpretativo, que concentra a reportagem documental, a inserção do gênero opinativo e ignora jornalismo como diversão e entretenimento. Marques Melo traça rotas diferenciadas para os gêneros que se opõem em estruturas que divergem quanto ao referencial que compõem seus universos.

Os gêneros que correspondem ao universo da informação se estruturam a partir de um referencial exterior à instituição jornalística: sua expressão depende diretamente da eclosão e evolução dos acontecimentos e da relação que os mediadores profissionais (jornalistas) estabelecem com relação aos seus protagonistas (personalidades ou organizações). Já no caso dos gêneros que se agrupam em área de opinião, a estrutura da mensagem é co-determinada por variáveis controladas pela instituição jornalística e que assumem duas funções: autoria (quem emite a

³⁶ Este é um ponto que entendo não caber aqui uma ampla discussão, mas é importante dizer o gênero diversional ou de entretenimento ganhou cada vez relevância no País a partir do fim dos anos de 1990, quando o jornal impresso e outros veículos eletrônicos, além das revisas, passaram a destinar espaços generosos ao jornalismo de entretenimento, principalmente voltado para celebridades, televisão e internet.

opinião) e a angulação (perspectiva temporal ou espacial que dá sentido à opinião) (id., *ibid.* p. 65).

A partir dessa premissa, Marques Melo justifica sua proposta de classificação dos gêneros jornalísticos dividindo-os em Jornalismo Informativo e Jornalismo Opinativo, atribuindo-lhes categorias. Ou seja, estão submetidas ao Jornalismo Informativo a nota, a notícia, a reportagem e a entrevista. Ao Jornalismo Opinativo, estão ligados o editorial, o comentário, o artigo, a resenha, a coluna, a crônica, a caricatura e a carta. Para ele, existe uma distinção entre uma categoria e outra no interior do próprio gênero e diferenças que também causam uma divisão entre um e outro gênero.

No interior do gênero informativo, Marques Melo propõe que a diferença entre as categorias se dá através da “progressão dos acontecimentos” e a forma como a instituição jornalística capta tais acontecimentos e os disponibiliza ao público. Por isso, determinado assunto gera apenas uma nota; outro, uma notícia com o relato do fato; outro se transforma numa reportagem; e um personagem envolvido em determinado contexto social, rende uma entrevista. Essa progressão, segundo o autor, é determinada por um referencial exterior à instituição jornalística, daí porque o acidente de trânsito onde não há vítimas fatais, pode se transformar apenas numa nota, enquanto uma catástrofe ambiental tem o poder de mobilizar praticamente todo o conjunto de categorias disponíveis dos dois gêneros.

Quanto ao gênero informativo, a progressão dos acontecimentos se alia a outros ingredientes a partir da autoria e da angulação. É nesse campo que a crônica pode atuar de forma dissonante, pode seguir por outro caminho, descobrir veredas e apenas tocar no rastro dos fatos. Embora esteja ligada aos acontecimentos, medidos por uma escala de importância no cenário jornalístico, à crônica permite-se até mesmo romper com o tema convergente, o que não poderia acontecer com o editorial que está ligado ao principal tema jornalístico do dia ou a caricatura que emite opinião junto do fato corrente.

Retomando o jornalismo como “apreciação dos acontecimentos”, tal como sugere Amoroso Lima, pode-se concluir que o esquema metodológico do ensaísta repousa no território da literatura na sua forma “em prosa”. De acordo com o crítico, o jornalismo possui, portanto, quatro características que lhe são próprias e crescentes: em primeiro lugar, trata-se de uma “arte verbal”; em segundo, é uma “arte verbal em prosa”; em terceiro lugar, o jornalismo “é uma prosa de apreciação”; e por último, é uma prosa “de apreciação de acontecimentos” (LIMA, 1969. p. 41).

Para enfeixar o jornalismo neste tecido da criação artística, Alceu Amoroso Lima afirma que “o que não estiver dentro desse quadrilátero será o jornalismo em sentido

negativo” (*ibidem. loco citato*). A negatividade, à qual se refere Amoroso Lima, o leva a estabelecer três significados para o termo jornalismo. Em primeiro lugar, aparece o significado lato, que designa tudo o que é publicado no jornal e esse conteúdo vasto que tudo abarca não pode ser considerado Literatura. Em sentido figurado, o jornalismo aparece como “sinônimo de superficialidade, precipitação, um modo apressado de escrever sobre as coisas”, afirma Amoroso Lima. Por último, em significado restrito, trata-se da apreciação em prosa dos acontecimentos, que traz para ele, marcas específicas que, segundo Amoroso Lima, parecem ser: a informação, a atualidade, a objetividade e o estilo, cuja síntese congrega o modo de dizer do jornalismo.

O modo de dizer é um elemento capital para que o jornalismo, como qualquer outro emprego da palavra, seja ou não uma arte. [...] O que faz o gênero jornalismo não é o meio de expressão, é o modo de expressão, é a natureza da expressão. E a marca principal, como vimos, é de uma apreciação [...] a apreciação dos acontecimentos, dos fatos, o dia a dia (*idem, ibidem. p. 43*).

Quando analisamos o pensamento de Amoroso Lima em relação a José Marques Melo, podemos constatar que o primeiro concebe a apreciação como gênero opinativo – pelo menos no que diz respeito a algumas categorias como o artigo, a resenha e a crônica – terreno no qual a autoria e a angulação são percebidos como elementos de uma construção textual. Nesse caso, a apreciação dos acontecimentos se constrói como modo de expressão já que se leva em conta o que Marques Melo denomina de “artifícios da expressão opinativa”. Esses artifícios se localizam justamente na forma do trato com a linguagem, no modo de tecer o texto que se distingue no emaranhado do tecido multifacetado de um jornal diário.

Por isso, enquanto Amoroso Lima trabalha com a ideia do jornalismo enquanto gênero literário, Marques de Melo parece mais próximo da análise da *práxis* jornalística, que dialoga melhor com este trabalho. Amoroso Lima parece concentrar e restringir no “modo de expressão” a “nota diferencial”, do jornalismo que é a de estar intrinsecamente ligada à informação e à atualidade, ao duplo contato com o acontecimento e com o leitor, sendo que há uma oposição que parece descabida entre o jornalista e o noticiarista. Para ele

O jornalista visa, antes de tudo, informar o público, dar-lhe notícia do que se passa. O jornalista é o homem da notícia. Seu comentário sobre o acontecimento não é como o do poeta, ou do romancista ou do sociólogo. O jornalista leva o fato ao conhecimento público. Informa. Comunica aos outros. Tudo o mais está ligado a essa finalidade primordial. [...] Tirar o essencial do acidental, o permanente do corrente é o que o distingue do simples noticiarista. (*id. ibid. p. 48*).

O ensaísta Amoroso Lima propõe que a descrição dos fatos esteja intimamente ligada à sua apreciação a ponto de o jornalista “tirar o essencial do corrente” para distinguir-

se daquele que apenas informa. Em Marques Melo, por outro lado, o conteúdo jornalístico se faz a partir de alguns níveis de diversificação e pluralidade que formam o conjunto discursivo de um jornal. Em comum, Amoroso Lima e Marques Melo concordam o fato jornalístico é ponto de partida para suas análises. Mas, enquanto para Amoroso Lima a “beleza da arte jornalística está na proporção da acentuação verbal (o meio como fim)”, para Marques, os gêneros jornalísticos se distinguem na “progressão dos acontecimentos”, e não no uso da palavra como meio. Para Marques, no jornalismo a palavra será sempre um “fim”, mesmo no gênero opinativo. Uma nota, por exemplo, se afasta da notícia como a descrição de um acontecimento, que, por sua vez, ampliada, transforma-se numa reportagem. No campo opinativo, os gêneros também refletem diferenças estruturais que envolvem desde a angulação dada a um comentário ou editorial ligados imediatamente ao fato do dia, como à resenha, à crônica, ao artigo que se revelam “bens culturais diferenciados”, que atendem outra frequência no corpo do jornal e podem ser regidos por outras circunstâncias, entre elas o critério de “competência dos autores na busca de valores inerentes aos fatos que analisam” (MELO, 2003. p. 66). Tal afirmação justifica que articulistas, cronistas e muito críticos e resenhistas chegam às redações dos veículos impressos com atribuições bem diversas das do repórter ou editorialista.

O jornalista é, portanto, um profissional do seu tempo. É aquele que tira do tempo presente a sua mensagem, tal como o “pintor da vida moderna”, de Baudelaire, é o que fica diante do seu objeto, do concreto e, a partir dele, encontra sua singularidade. A teoria de Amoroso Lima exposta no ensaio que ele faz questão de ressaltar tratar-se apenas de um “andaime, de uma caderneta de campo, de um rascunho”, (LIMA. *op. cit.* p. 27) aproxima o jornalismo da literatura como arte, que se “distingue da ciência e da moral”, aquela que, na sua concepção, pisa no terreno do “deve ser”. A arte, porém, “é o que pode ser”, é a que trafega pelo campo da liberdade. O jornalismo como “arte da palavra” e da palavra em prosa alcançaria, portanto, uma prosa que é a “marginalidade da palavra e sua subordinação ao sentimento, à ideia, à paixão, à narração, o que não for propriamente palavra, dentro também da sua primazia em princípio (*id., op. cit.* p.30).

Este conceito de prosa jornalística, de alguma forma, está próximo do modo de fundamentar a “escritura”, defendida pelo semiólogo e crítico literário Roland Barthes (1915-1980), com quem manteremos diálogo mais tarde. Esta premissa, no entanto, encarna um jornalismo que talvez seja o que pratica a crônica estudada neste trabalho, mas que diverge dele quanto à divisão interna dos conteúdos expostos no veículo jornal a partir de meados do século XX, vindo a sofrer um cisma ainda mais profundo no século XXI,

motivado principalmente pela chegada das mídias digitais que aceleraram as mudanças no jornalismo impresso.

Como observa Nilson Lage (2000), a notícia se institui como um modelo padronizado no jornal-empresa e se transforma na principal matéria-prima que se ajusta à forma industrial exigida pela técnica da produção, tendo como consequência as “restrições do código linguístico” e uma relativa estabilidade na estrutura do texto noticioso. A notícia, portanto, se define, segundo Lage como “um relato de uma série de fatos a partir do fato mais importante ou interessante; e de cada fato, a partir do aspecto mais importante ou mais interessante” (LAGE, 2000. p. 22). O *lead* – conjunto de perguntas que ao serem respondidas deverão construir o texto da notícia: o que, quem, onde, como e porque - criação do jornalismo-empresa norte-americano, se encaixa nesta estrutura, que Lage denomina de “gramática da notícia”.

Esta gramática tem uma sintaxe que leva em conta principalmente a forma como se expõe os acontecimentos. Para ele, a notícia expõe fatos, ao invés de narrar “como acontece”, que é o que caracteriza o gênero literário. Esse corte na exposição dos acontecimentos que se transformam numa notícia, de acordo com Lage, consiste, pois, em encadear os fatos num processo de produção que deverá ter três fases: “1. a seleção dos eventos; 2. a ordenação dos eventos; 3. a nomeação” (LAGE, 2000.p. 16) Segundo ele, essa estrutura determina as circunstâncias das relações que se estabelecem sobre o jornalismo e o público, a partir das restrições do código linguístico que reduz a “amplitude de conteúdos a serem comunicados”. Para Lage (2000. p. 25) “As restrições mais gerais do jornalismo noticioso referem-se à linguagem jornalística, sobretudo quando impõe o uso de vocabulário e gramática tão coloquiais quanto possível nos limites que se considera socialmente correto e adequado à abrangência do veículo.”

Nilson Lage aponta ainda a distância entre o jornalista e o leitor como propriedade fundamental na composição da notícia, sendo o uso da terceira pessoa obrigatório, o contrário do que acontece com o diálogo travado entre o leitor e o cronista. Baseado na teoria de Roman Jakobson, sobre as funções da linguagem, “a retórica da notícia é referencial, por definição”³⁷, constata Lage “a impessoalidade do redator – ou do complexo redatorial, uma vez que a notícia é frequentemente reescrita, condensada,

³⁷ FILHO. Domício Proença. **A linguagem literária**. São Paulo: Ática, 2007, p. 23. O linguista Roman Jakobson desenvolveu seis funções da linguagem: a) função referencial ou denotativa que se refere às coisas que nos cercam; b) função expressiva ou emotiva, por exemplo, as interjeições; c) função conotativa, quando usamos as palavras para exercer influência; d) função fática, quando a linguagem busca estabelecer ou interromper um contato; e) função poética ou fantástica, quando cria intencionalmente uma linguagem figurada.

traduzida, submetida a critérios de edição – tem implicações também de ordem semântica.” (*ibidem*. p. 25).

A partir dessa “gramática da notícia”, podemos perceber a distinção que o ensaísta Alceu Amoroso Lima faz entre o jornalista – o criador do jornalismo-arte – e o noticiarista, aquele que apenas informa, o que leva a notícia sem “comentá-la” ou “sem acréscimo de apreciação”. Por outro lado, é justamente por esta curva que envereda o jornalismo já no fim dos anos de 1940, sendo que a curva se acentua com a ampla reforma editorial e tecnológica que a imprensa brasileira sofre na década de 1950, com novas técnicas de apresentação gráfica, mudanças na cobertura jornalística, com a ampliação da reportagem, e a renovação da linguagem jornalística.

Desde o início dos anos de 1950, se reduz cada vez mais o espaço para o jornalismo doutrinário, de opinião, de “apreciação”, para dar lugar ao chamado jornalismo técnico, com predominância do *lead*³⁸, pautado no mínimo envolvimento do jornalista. A palavra, neste ambiente, se transforma em uma referência, em um meio, se distanciando gradativa, mas fortemente, do jornalismo que poderia ser considerado Literatura. O terreno para o jornalismo literário fica circunscrito, portanto, aos cadernos de cultura, nos quais a crônica e os textos, alguns conhecidos no jargão jornalístico como “autorais”, se mantêm como um gênero híbrido.

Apesar disso, a discussão em torno de alguns textos jornalísticos que residem na mesma casa onde habita a literatura, mesmo que o conceito de Literatura não esteja firmado sobre uma rocha firme e imutável, se renova pela crítica que, ao perceber que tanto um – jornalismo – quanto a outra – a literatura – se movimentam em espaços móveis, por serem ambos produções culturais delimitadas pelo tempo, pela busca de novas abordagens, trazendo à luz ângulos deste exercício de linguagem que se mantinham longe dos olhos. Além disso, a interseção entre os gêneros é um problema que se impõe sobre os afazeres do intérprete da atualidade, como defende Tzevetan Todorov, sem que se tenha nenhum temor de esbarrar no anacronismo, ou num “passatempo ocioso”. Pelo contrário, Todorov acredita que o tema persiste justamente por ter a modernidade desfeito as paredes erguidas entre os gêneros durante o período clássico (1980.p.43).

³⁸ O *lead* é uma herança do jornalismo norte-americano que transforma o texto jornalístico noticioso num esquema de respostas às perguntas “o quê, como, quando, onde e porque”. A notícia jornalística deveria ser enquadrada neste esquema. O *new journalism* norte-americano, na década de 60, que envolveu jornalistas como Liliam Ross, Truman Capote e Gay Talese, que criavam narrativas cheias de detalhes e descrições de cenário para compor perfis de personagens entrevistados para publicação em revistas com forte apelo literário como a **New Yorker**, foi uma resposta ao jornalismo técnico. No Brasil, a partir do fim dos anos 80, teve início no Brasil, um movimento pelo retorno do jornalismo literário, com destaque para reportagens que se transformaram em livro. Zuenir Ventura com o livro **Chico Mendes, Crime e Castigo** e 1968 é um exemplo.

Baseado na proposta de Maurice Blanchot que propõe o desaparecimento dos gêneros enquanto fórmulas e a recusa de fixar sobre a obra um lugar e uma forma determinados, Todorov levanta a hipótese de que os gêneros que desapareceram são os do passado, sendo, pois, substituídos por outros: “Não se fala mais de poesia e prosa, de testemunho e ficção, mas do romance e da narrativa, do narrativo e do discursivo, do diálogo e do diário” (TODOROV, 1980. p.44). Em defesa do estudo do gênero, Todorov atesta: “Nunca houve uma literatura sem gêneros; é um sistema em contínua transformação”, e fundamenta sua preocupação pela origem dos gêneros afirmando que esta questão, para ele, não é de natureza apenas “histórica, mas sistemática”, por isso, o campo de sua pesquisa se movimenta a partir de um ponto central que quer conhecer como se dá, entre os gêneros, “a passagem de uns aos outros”.

Para compreender essa passagem, porém, o crítico lança mão da sua base de estudos estruturalistas para estabelecer a forma de descrição dos gêneros que, segundo ele, pode ser realizada de dois pontos de vista diferentes: “o da observação empírica” e o da “análise abstrata”. Se, no primeiro caso, o observador consegue identificar como os textos se constituem, e é capaz de fazer distinção entre eles; no segundo, o gênero é percebido a partir de uma construção que se edifica por meio de um “sistema genérico que se conhece pela crítica, pela escola, pelo sistema de difusão do livro ou simplesmente por ouvir dizer” (*idem, ibidem.* p. 59). Em torno do gênero está, portanto, a premissa de que: “o que codifica o gênero é pois uma propriedade pragmática da situação discursiva: a atitude do leitor”. Para ele, está no discurso humano – o ato da fala – a origem de todos os gêneros: “(...) não existe abismo entre a literatura e o que não é literatura, (...) os gêneros literários têm, por origem, simplesmente, o discurso humano” (*id., ibid.* p. 58).

Por sua vez, ao problematizar a ideia de decadência dos gêneros, que teve origem na modernidade, Haroldo de Campos sustenta que a radicalidade desta concepção não solucionou a questão posta diante dos modernos que queriam dessacralizar de forma definitiva o cânon universal fincado na rigidez dos gêneros. Campos mostra, então, que um novo conceito surge daí, mantendo a “continuidade histórica de um grupo ou famílias de obras, sem a tirania de uma hierarquia de gêneros limitados em número e insuscetíveis de mistura” (CAMPOS, 1979. p. 282). Sem o rigor da pureza exigida pelos clássicos, a noção de gênero assume outra vertente proposta por Hans Robert Jauss, a qual se fundamenta “como um processo de criação e de modificação contínua de um 'horizonte de expectativa’”, sendo que a “mistura de gêneros”, compreendida como uma proposta negativa pelo classicismo, resulta, portanto, numa “categoria metodicamente produtiva”. De acordo com

Haroldo de Campos,

a teoria dos gêneros passa, assim, na poética moderna, a constituir um instrumento operacional, descritivo, dotado de relatividade histórica, e que não tem por escopo impor limites às livres manifestações da produção textual em suas inovações e variantes combinatórias. E onde se dissolve a ideia de gênero como categoria impositiva, se também, concomitantemente, a noção de uma linguagem que lhe seria exclusiva, que lhe serviria de atributo distintivo (*idem, ibidem. p. 282*).

Segundo Haroldo de Campos, os integrantes do Círculo de Praga nos primeiros anos do século XX (1910-1925) – como ficaram conhecidos os linguistas que passaram a estudar os elementos linguísticos do texto literário, chamando a atenção para a materialidade do texto – revelam o quanto a linguagem literária está impregnada de linguagem em sua forma popular e contínua. O grupo de Praga destaca os textos que trazem em si componentes híbridos como as “memórias, cartas, reportagens, folhetins, produtos da cultura popular, o jornalismo, a estória policial”.

Para Haroldo de Campos, é no contexto da expansão industrial inglesa, a partir da segunda metade do século XIX, que se aprofunda o hibridismo dos gêneros, devido, principalmente, ao fato de que os gêneros ao mesmo tempo em que alimentam os produtos de massa, são alimentados por eles. Com isso, a imprensa e a literatura interagem e se transformam: “A emergência da grande imprensa desempenha um papel fundamental nos rumos da literatura. A linguagem descontínua e alternativa, característica da conversação, vai encontrar na simultaneidade e no fragmentarismo do jornal seu desaguadouro natural” (*id., ibid. p. 285*).

Não apenas o jornalismo e a Literatura se transformaram, tomando um do outro componentes expressivos e linguagem. A própria Literatura, segundo Haroldo de Campos, passou por várias formas de renovação, a partir de “uma rarefação dos limites demarcatórios” e ampliando as possibilidades de interseção e tomadas de empréstimo entre um gênero e outro, sem contar as heranças literárias que se deslocam de outros continentes e que assumem novos papéis, ao serem transfiguradas e reelaboradas pela literatura local. Ele cita, como exemplo, produções literárias do modernismo brasileiro, mas também de modernismos de outros países latino-americanos, os brasileiros Oswald de Andrade, Mario de Andrade e o nicaraguense Rubén Darío.³⁹ Ligados ao modernismo, são apontados como exemplos de autores que se insubordinaram contra modelos tradicionais e construíram processos literários com os quais estabeleceram um novo diálogo com a produção literária

³⁹ De Oswald de Andrade, Haroldo de Campos destaca **Memórias Sentimentais de João Miramar**, 1924; **Serafim Ponte Grande**, 1933; **Manifesto da Poesia Pau Brasil**, 1924, **Manifesto Antropofágico**, 1928. De Mario de Andrade, Campos cita **Paulicéia Desvairada**, 1922 e **Macunaíma**, de 1928, como as principais contribuições do modernismo brasileiro.

contemporânea. Os dois primeiros, a partir da década de 20; o poeta Darío, um pouco mais cedo, teve forte influência sobre o grupo de escritores que se destacaram no movimento modernista na América de língua espanhola.

A crônica, pois, se estabelece – e se fortalece – neste ambiente de modelo incerto, de fusão e transmutação dos gêneros. Ligada intimamente ao tempo – a palavra tem origem no grego *chronos* – a crônica nasce, ganha corpo e estrutura literários, a partir do que o autor captura no instante de um tempo em constante movimento. A crônica se faz do agora. Embora, como lembra Davi Arrigucci Jr, o cronista de tempos imemoriais fosse também um historiador ou narrador das coisas passadas, concebemos a sua forma desde o século XIX, quando aqui ela aportou, com forte influência europeia, como já vimos, como um passeio desprezioso pelos acontecimentos do dia a dia, pelos fatos que povoam as páginas dos jornais e revistas. E um texto breve, para ser lido ao correr do dia, acompanhando a pressa dos marcadores dos relógios cada vez mais velozes e que obrigam os homens da atualidade a passar cada vez mais rápido pela vida, como afirma Arrigucci Jr:

Compreendida desse modo, a crônica é ela própria um fato moderno, submetendo-se aos choques da novidade, ao consumo imediato, às inquietações de um desejo sempre insatisfeito, à rápida transformação e à fugacidade da vida moderna, tal como esta se traduz nas grandes metrópoles do capitalismo industrial e em seus espaços periféricos (ARRIGUCCI JR., 1987. p. 53).

As rápidas mudanças que alteraram as principais metrópoles europeias como Londres e Paris não tardaram a ser conhecidas no Brasil, desde o fim do século XIX e início do século XX. A crônica pode ser comparada cada vez mais ao momento exato em que o fotógrafo capta e registra uma imagem. Desta imagem, nesta fração ínfima de tempo, é que, via de regra, pode ser feita a crônica. Sendo que o olhar do cronista, praticamente, precisa captar também o olhar do leitor. No cipoal de notícias e imagens veiculadas no jornal, a crônica transcende e se estabelece com uma linguagem que fala diretamente com o leitor, daí porque leitor e autor tornam-se uma espécie de narrador/entidade que se alimenta dessa linguagem íntima, abordando temas que parecem triviais, mas que, não raro, conseguem alçar voo e se transformam, enquanto pairam sobre a realidade. E, quando isso acontece, o crítico Arrigucci Jr, acredita que a crônica “[...] adquire a espessura de texto literário, tornando-se pela elaboração da linguagem, pela complexidade interna, pela penetração psicológica e social, pela força poética ou pelo humor, uma forma de conhecimento de meandros sutis da nossa realidade e nossa história” (*idem, ibidem*. p. 53).

Ao adquirir a “espessura” que lhe concede densidade literária, a crônica, segundo Arrigucci Jr., consegue esquivar-se do tempo e se renovar diante do leitor. Porém,

é por meio da linguagem que tal possibilidade se firma. Os arranjos estéticos que compõem as escolhas dos autores definem os níveis de complexidade interna que o texto carrega, mesmo que, numa primeira leitura, feita no suporte passageiro do jornal, a crônica esteja alçada a um comentário de um acontecimento do cotidiano. O texto da crônica possui, portanto, camadas à espera que o leitor as decifre. Tal como acontece com qualquer obra literária.

A própria Rachel de Queiroz, na crônica que dedica ao centenário do livro **Wuthering Heights** (1847) – **O Morro dos Ventos Uivantes** – de Emily Jane Brontë, afirma que chega a ser desproporcional a importância que algumas pessoas destinam à procura dos dados biógrafos de um autor, numa obra literária. Mas, o que importa para ela é “a transubstanciação do autor na obra, no tema, no cenário e na soma dos personagens”⁴⁰ Rachel chama de “milagre artístico” essa mistura de ingredientes que compõe a Literatura. A comentar, no ano seguinte, em 1948, o novo livro do escritor Orígenes Lessa, **A desintegração da morte**, Rachel destaca o equilíbrio que o escritor deve buscar ao trafegar sobre a perigosa linha tênue onde residem a imaginação e o senso-comum, pois, como explica a escritora, a Literatura tem suas exigências: “a história carece de plausibilidade, ao mesmo tempo em que por sua própria natureza é inverossímil”⁴¹

Mais tarde, depois de ler as crônicas do baiano Hermano Requião, publicadas em 1949, Rachel de Queiroz repara que o escritor “não lhe deu propriamente feição autobiográfica – coisa importante e rara na literatura nacional”.⁴² O que ela festeja em Requião é o fato dele não ter contado a si mesmo, através dos fatos e figuras que relembra, mas, sim, ter servido-se “da sua pessoa e da sua infância como pretexto para apresentação desses fatos e figuras” (QUEIROZ, 6/8/1949). Nota-se, portanto, como a escritora, ao comentar a literatura de outros autores, destaca os aspectos importantes que compõem sua própria prática literária, seja na crônica, seja no romance.

3.2. Crônica, espaço de querelas

É este o caminho escolhido pela cronista Rachel de Queiroz: junto com a pressa da escrita para o jornal está a vida reescrita, a vida do tempo corrente, da qual a escritora escolhe e recolhe nacos para - transfigurados pela linguagem – falar da eterna angústia que

⁴⁰ QUEIROZ, Rachel de. “O morro dos ventos uivantes.” **O povo**. Fortaleza: 14/4/1947, p. 3-4.

⁴¹ QUEIROZ, Rachel de. “A desintegração da morte.” **O povo**. Fortaleza: 13/11/1948, p. 9.

⁴² QUEIROZ, Rachel de. Itapagipe. **O povo** Fortaleza: 6/8/1949, p. 7.

assola o homem contemporâneo, das pressões sociais que o acometem, dos governos ditatoriais que lhe tiram a liberdade, da guerra que transtorna, da busca pelo amor possível, da liberdade como único sentimento pelo qual se deve lutar a qualquer custo, da cidade e suas mudanças, às vezes imperceptíveis, às vezes tão bruscas. Equilibrando-se entre o coloquial e o literário, Rachel de Queiroz se transforma em intérprete de um tempo, de um Brasil, de um sertão e de uma cidade, de um mundo em construção, destruição e reconstrução, ao mesmo tempo em que se faz cronista.

O exercício literário da crônica, a arte de esculpir o real com a palavra, deformando-o, mas não a ponto de estragar a verossimilhança, está presente no discurso da escritora, já na década de 30, entre os poucos textos publicados em **O Povo**. O artigo “Outra resposta ao crítico” é um bom exemplo da abordagem da escritora sobre um tema que se faz presente num bom leque de crônicas no período estudado nesta pesquisa: a própria Literatura. Neste texto, Rachel de Queiroz trava um diálogo pelo jornal com o crítico e professor Hermínio Araújo, que assina a coluna “No Domínio do Vernáculo”, na página “Educação e Ensino”, publicada aos sábados, no citado jornal. Numa das notas da coluna, veiculada no dia 29 de março de 1937, o professor chama a atenção para um erro no uso do verbo impessoal, encontrado no terceiro romance da escritora, **Caminho de Pedras** (1937), recém-lançado. Comenta o colunista: “De fato, a escritora cochilou. Trata-se de uma inadvertência que teria, por certo, evitado, se atentara melhor para a construção da frase” e passa a explicar o uso correto do verbo impessoal.

O fato desencadeou uma série de artigos para réplicas e tréplicas, com críticas ácidas entre os dois. Ele, numa linguagem rebuscada de gramático, citando a toda hora Flaubert, Shakespeare, Balzac, entre outros, transcrevendo trechos em francês, em inglês e em latim, para defender um estilo canônico da língua portuguesa: “Não se justifica a sintaxe da escritora de **Caminho de Pedras** e só por descuido lamentável de sua parte explica que tenha perpetrado semelhante dislate – *Quandoque homus dormitat Homerus*”.⁴³ Ela, por sua vez, mostrando com toda a clareza seu desagrado com o tipo de crítica elaborada pelo professor Hermínio. No artigo “Uma explicação”, a escritora credita o erro à revisão feita pela editora: “Infelizmente, o erro não é meu (...) o erro é da revisão, que é infame”, e expõe sua opinião quanto ao uso da língua:

Sou romancista. [...] Uso a língua como instrumento de expressão, unicamente, e dela procuro tirar o máximo de plasticidade e conteúdo que me é possível. Entre uma expressão errada que diga o que eu quero dizer e uma expressão correta que exprima fracamente o meu pensamento, não hesito nenhum segundo em empregar a

⁴³ ARAUJO, Hermínio. “No Domínio do Vernáculo.” **O Povo**. Fortaleza: 3/4/1937.

errada. Não sou cão de guarda da gramática.⁴⁴

Rachel finaliza o artigo sentenciando que as aulas do gramático “passarão esquecidas e mortas”, enquanto que “nós, os romancistas, ficaremos”. A explicação da romancista – e certamente o desfecho do artigo – foi o estopim para acirrar ainda mais o duelo que se travou nas colunas e artigos que se seguiram. O professor Hermínio, no sábado seguinte, armou-se de um vocabulário belicoso para defender a tese de que o escritor só é “artista de verdade” se manusear com estilo a língua portuguesa, no que ele parece pretender demonstrar ser um mestre. No artigo “Resposta a uma romancista”, portanto, ele ataca:

Num autoelogio [...] a irritadiça romancista de *Caminho de Pedras*, aludindo ao obscuro garatujador destas notas apressadas, em vez de procurar justificar as suas cincadas, guardando a serenidade que a gente educada sabe mantenas suas digiadiadas controvérsias, desmandou-se, ao invés, em desaforos e insultos, impróprios do sexo gentil a que pertence.⁴⁵

Considerando que a réplica só pode ser explicada pelo narcisismo e pela mofinez que para ele definem o caráter da jovem escritora, Hermínio atenta para o que ele chama de “prova provada” da ignorância da romancista diante dos recursos literários. Reescreve o trecho (transcrito acima), no qual a escritora propõe um uso diferenciado da língua: “Atentem os leitores nesta curiosíssima confissão” e rebate:

Viram? Isto só define a romancista. É um índice seguro de sua incapacidade, a prova provada de que é uma escritora de mentalidade acanhada, de pouquíssimos recursos literários, porque entre o certo e o errado, prefere o último, por não saber exprimir de outra forma, o seu pensamento. [...] Se conhecesse português sabê-lo-ia (ARAÚJO, 10/04/1937. Loc. cit.).

E, para encerrar, responde com ferocidade quanto à convicção da escritora de que os romancistas teriam maior permanência do que as aulas de gramática do professor: “Ilude-se singularmente a romancista. Rachel passará, de fato, não à posteridade, mas... aos sebos. Passará como certos insetos, que não sobrevivem à procriação” (*idem, ibidem. loc. cit.*).

Rachel de Queiroz mantém o debate acirrado. No artigo seguinte: “Perdi o gosto”, a escritora ensaia o fim do combate que trava com o professor, criticando severamente o crítico e sugerindo ao opositor que o jornal exige outra escrita:

O senhor escreve mal, horrivelmente mal. Estilo ruim, professor. Pedregoso, esburacado, desigual, parece uma má vereda cheia de tocos e pedras, numa daquelas terríveis ladeiras do sertão. Não será muito melhor, caso o senhor, como ameaça, queira continuar a escrever em jornal, procurar adquirir uma frase mais amena, mais legível menos de assustar?⁴⁶

⁴⁴ QUEIROZ, Rachel de. “Uma explicação.” **O Povo**. Fortaleza: 7/4/1937, p. 8.

⁴⁵ ARAÚJO, Hermínio. “Resposta a uma romancista.” **O Povo**. Fortaleza: 10/4/1937, p. 8.

⁴⁶ QUEIROZ, Rachel. “Perdi o gosto.” **O povo** Fortaleza 14/4/1937, p. 5.

Ao longo do artigo, a escritora investe contra a linguagem, o estilo e a pretensão do crítico e gramático de propor a língua como imposição, reforçando sua defesa numa linguagem que possa unir beleza e mistério.

Os seus artigos, que o senhor supõe carregados de sutil veneno que destilavam Juvenal e Petrónio, têm o estilo típico desses “A Pedido” que os bodegueiros em querela publicam nas páginas pagas. Eduque-se, professor. Aprenda a ser insolente com gentileza, a dizer coisas ferinas, sorrindo, sem mostrar os dentes furiosos (QUEIROZ, *ibidem. loco citato*).

Enquanto Hermínio tenta desancar a escritora e sua literatura, atribuindo-lhe uma linguagem “artificial, sem semblante próprio, sem sensibilidade”, Rachel trama, com uma boa dose de ironia, o cerzido com o qual “regula “ e tece sua escritura. O trecho a seguir é longo, mas tem um encadeamento próprio que o torna oportuno:

O senhor não sabe regular desaforo. Perde-se em cousas tolas, exageradas em que ninguém acredita. A ciência do desaforo, professor, exige agudeza e finura. O desaforo é como a caricatura. Para os fazer bem é preciso deformar a realidade, mas sempre mantendo contato com ela. [...] É preciso não se exceder no traço caricatural, nem na plausibilidade do insulto. É este o ponto essencial. Talvez, o senhor não tenha entendido bem. Vou fazer uma comparação. Se eu disser que o senhor é um analfabeto, insultei-o. Porém, fui um pouco longe demais. [...] porque ninguém ignora que o senhor não é propriamente um analfabeto. Porém se eu disser apenas que o senhor é um pedagogo pedante e de más letras, firo muito mais fundo, não acha? E tiro do meu insulto um máximo de resultado ofensivo, porque neste segundo exemplo me aproximei muito mais da verdade do que do primeiro (*id., ibid. loc. cit.*).

Hermínio Araújo retorna três dias depois, em 17 de abril de 1937, com o maior e mais belicoso de todos os artigos publicados até o momento, desde o início da querela em 31 de março daquele ano. O libelo chama-se “Péssima Peça”. Nele, o crítico, reproduz trechos de Luiz de Melo Campos, publicado no **Jornal do Rio**, que criticam o romance **Caminho de Pedras**, de Rachel de Queiroz, considerando-o um texto “imaturo”, “superficial”, numa linguagem tida como “insegura”. Parece o par perfeito para o polemista, que além de lançar mão da crítica do articulista carioca, o endossa e complementa:

Rachel não pode firmar-se como escritora: além de não ter estilo, os seus períodos são descosidos, sem encadeamento, sem ritmo, cheios de incorreções, de preciosismos, de expressões chilras [...] Porque a romancista não escreve absolutamente português, mas na gíria em que fala a plebe.⁴⁷

Mesmo que tivesse proposto no último artigo – “Outra resposta ao crítico” – encerrar o diálogo com o professor Hermínio, Rachel sai em defesa do seu **Caminho de Pedras**, “em respeito ao público” que lhe “compra os livros” e também para emergir do “abismo de decadência” que, segundo a escritora, Hermínio a tinha lançado “pela mão do outro”, se referindo à crítica de Luiz de Melo Campos, a quem recorrera na coluna anterior,

⁴⁷ ARAUJO, Hermínio. “Péssima Peça.” **O povo**. Fortaleza: 17/4/1937, p. 5.

“Péssima Peça”. Em artigo intitulado “Os outros e o professor Hermínio”, transcreve a opinião dos críticos Otávio Tarquínio de Sousa, Lívio Xavier, Manuel Bandeira, Graciliano Ramos, Otávio de Farias, José Lins do Rego e Josué de Castro sobre o romance recém-publicado e que foi veiculada em jornais do Rio de Janeiro e São Paulo. Em comum, esses críticos apontam **Caminho de Pedras** como o romance no qual a autora consolida a prática literária com um “amadurecimento” que se traduz na “profundidade” que a obra exhibe. Destaco a seguir duas das críticas citadas.

A primeira, de Otávio Tarquínio de Sousa (**O Jornal**, RJ), afirma que o ponto culminante de *Caminho de Pedras* está justamente na intensidade registrada no romance durante o sofrimento e a morte do Guri, filho de Noemi – personagem central da trama. Naqueles idos de 1930, Tarquínio pondera que o trecho do romance trata-se “de um dos melhores da literatura brasileira de ficção” no qual a escritora “[...] com palavras de todos os dias, com uma sobriedade rara [...] consegue fixar o drama, que é a morte de uma criança, pô-lo diretamente sob os olhos dos leitores”.⁴⁸

A segunda apreciação crítica é a de Lívio Xavier (**Diário da Noite**, SP). Para ele, o que faz a diferença da literatura de Rachel de Queiroz é o fato de ela “regular” o traço da “medida humana na sua ficção” e isso se mostra cada vez mais fortalecido no último romance:

Rachel de Queiroz [...] põe em cena criaturas humanas. Fá-las viver, dialogar, amar, sofrer, mas sob sua vida estende-se, indeterminada e ubíqua, a força que as move obscuramente. Onde outro se perderia em infundáveis explicações de psicologia feminina retardando a dramatização do desfecho [...] Rachel de Queiroz força a exclusão desses meios de falsear a emoção simplesmente fazendo falar as suas criaturas como devem falar, porque são o que são.⁴⁹

“Escrever na gíria na plebe”, como reclamou Hermínio; “usar palavras de todos os dias” ou fazer “falar suas criaturas como devem falar”, como observaram os críticos Tarquínio de Sousa e Lívio Xavier são características comuns de uma mesma Literatura vista, sob diferentes perspectivas. Mas, talvez seja este o ponto central do debate que tomou vulto entre Rachel de Queiroz e o gramático Hermínio Araújo. O que começara com uma advertência causada por um erro na conjugação do verbo impessoal, publicado no livro, transformara-se numa polêmica pública sobre a linguagem literária e o uso normativo da língua na literatura, pondo os debatedores em polos distintos. De um lado, a escritora ao elevar a palavra ao nível artístico; do outro, o professor, que almejava uma gramática pura, com o uso da palavra na acepção denotativa e um estilo que forçaria o escritor a persegui-la

⁴⁸ SOUSA, Otávio Tarquínio de. In: “Os outros e o professor Ermínio.” **O povo**. Fortaleza: 20/4/1937, p. 3.

⁴⁹ XAVIER, Lívio. In: “Os outros e o professor Ermínio.” *Ibidem*, p. 3.

na sua pureza.

Domício Proença Filho, no seu **Linguagem Literária** defende que na literatura, o discurso “ultrapassa os limites da simples reprodução (...) vai além do nível meramente semântico para se converter em algo tal que sua comunicação se torna impossível por meio das estruturas elementares do discurso dos cotidiano” (FILHO, 2007. p. 7). Para ele, no cenário das manifestações literárias, “pode envolver adesão, transformação ou ruptura em relação à tradição linguística, à tradição retórico-linguística, à tradição técnico-literária (...), as quais necessariamente está vinculado o trabalho do escritor” (*idem, ibidem.* p. 46). Embora reconheça que o conceito de Literatura não navegue num mar em calmaria resistindo a uma definição, o crítico entende que o discurso literário tem a “marca da opacidade”, que se abre “a um tipo de decodificação ligado à capacidade e ao universo cultural do receptor” (*id., ibid.* p. 36).

Chklovsky, ao abordar a teoria literária em **A arte como procedimento**, a partir do contraponto que faz ao pensamento de Potebnia⁵⁰, defende a ideia de um processo de “singularização” da criação artística, sendo que a imagem poderá indicar um dos elementos dessa singularização. Para ele, a função da imagem é estabelecer “uma visão particular do objeto, criar uma visão”. Na arte literária, são as palavras – e a disposição delas - as responsáveis pela língua poética, cujo caráter estético “é criado conscientemente para libertar a percepção do automatismo; sua visão representa o objetivo do criador e ela é construída artificialmente de maneira que a percepção se detenha nela e chegue ao máximo de sua força e duração”.⁵¹

Percebemos que tanto Proença Filho quanto Chklovski cercam a literatura como uma criação artística que traz, na sua composição, elementos que, se por um lado aproximam – pelo uso da palavra como signo linguístico – por outro, distanciam o discurso literário de outros discursos. Podemos acrescentar ao debate acerca da escrita ou escritura, linguagem e estilo – seguindo os passos de Rachel de Queiroz – o pensamento de Roland Barthes (1915-1980), mesmo considerando o tempo histórico que separa a peleja entre Rachel e Hermínio e os ensaios do crítico e semiólogo publicados no Brasil, mais de meio século depois. O frescor do embate consegue se manter vivo, seja quando a escritora aborda a Literatura em suas crônicas, seja quando a analisamos à luz da teoria barthesiana.

Ainda nos anos 50, Roland Barthes abre a seleção de ensaios publicados, quase

⁵⁰ CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. Segundo Chklovski, Potebnia acreditava que “a arte é pensar por imagens”, uma vez a imagem têm de “agrupar os objetos e as funções heterogêneas e explicar o desconhecido pelo desconhecido. p. 40

⁵¹ Idem, *Ibidem* p. 54.

três décadas depois no Brasil, **O grau zero da escrita**, citando justamente o exemplo de palavras usadas pelo escritor Hébert que denotam simples grosserias. No entanto, para ele, os termos “*foutre*” ou “*bougre*” estavam ali, porque tinham como função ir “além da linguagem”. É nesta estrada por onde trafega a Literatura. Mas, não existe Literatura sem língua. Então, para Barthes, a língua é um conjunto de signos dados, com uma Natureza, que o autor não escolhe e dela “nada retira”. Barthes propõe que a tarefa do escritor seria, portanto, a de transgredir a língua, para que, por meio desta transgressão, possa o escritor designar “a sobrenatureza da linguagem”, que para ele se define como

a área de uma ação, a definição e a espera de um possível.[...] Ninguém pode sem mais nem menos, inserir a sua liberdade em escritor na opacidade da língua, porque através dela e a História inteira que se mantém, se completa e se une à maneira de uma Natureza. Assim, para o escritor, a língua nada mais é do que um horizonte humano que instala ao longe certa familiaridade (BARTHES, 2004. p. 10).

“A língua está pois aquém da literatura” (*ibidem, loco citato*) afirma Roland Barthes, acrescentando que ela se submete ao ritual do escritor de forma opaca e transparente. Mais tarde – na década de 70 –, Barthes amplia essa discussão sobre a língua para dizer durante a conferência da aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária, do Collège de France, que a língua é “fascista”: “pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (*idem, 2007. p. 14*). Em polo oposto, Barthes aborda o estilo que, para ele, é algo de pertença do escritor, que faz parte do seu mistério, que está além da literatura, porque se forma por meio de uma

linguagem autárquica que mergulha apenas na mitologia pessoal e secreta do autor, nessa hipofísica da palavra, onde se forma o primeiro par das palavras e das coisas, onde se instalam de uma vez por todas os grandes temas verbais da sua existência. [...] o estilo tem sempre algo de bruto: ele é uma forma sem destino [...] é como uma dimensão vertical e solitária do pensamento (BARTHES, *op. cit.*, p. 10-11).

Ampliando a definição, Barthes sugere que o estilo se localiza fora da arte e é o que liga o escritor à sociedade. Juntos, língua e estilo compõem para o escritor uma natureza, porque, segundo o semiólogo, o escritor não tem poderes sobre nenhum deles. Os dois, no entanto, constroem sua linguagem e abrem espaço para a escrita, que é a “realidade formal”. Nesta “realidade formal”, Barthes aponta um caminho que está fora das “normas da gramática e das constantes do estilo”, em busca de um “comportamento humano, a afirmação de um certo Bem, empenhando assim o escritor na evidência e na comunicação de uma felicidade ou de um mal-estar, e ligando a forma ao mesmo tempo normal e singular de sua palavra à vasta História do outro” (*id., ibid. p. 12*).

Assim, a escrita se torna, para o pensamento bartheano: “um ato de solidariedade histórica”. A escrita, no corpo dessa teoria, é uma “função” que, por sua vez, se

transforma no elo entre “a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada em sua destinação social, é a forma captada em sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História” (*id., ibid.* p. 13). A escrita e o escritor estão, portanto, submetidos ao tempo, à realidade histórica. É a partir dessa realidade que o escritor faz suas escolhas e as assume. Por isso, Barthes conclui que “a escrita é essencialmente a moral da forma, é a escolha da área social no seio da qual o escritor deve situar a Natureza da sua linguagem (*id., ibid.* p. 14).

Quando Rachel de Queiroz sai em defesa da liberdade do uso da palavra afirmando que usa a língua como “instrumento de expressão, unicamente”, procurando tirar dela o “máximo de plasticidade e conteúdo” que for “possível”, entendo que a proposta da escritora está alinhada com o que mais tarde Barthes chama de “trapacear a língua”, que no fim das contas, significa Literatura. Para ele, “essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura” (BARTHES, 2007. p. 16).

No contexto da exposição de Barthes, no qual defende a liberdade de atuação da Literatura, aliás, o crítico e semiólogo ressalta a sua soberania entre os saberes constituídos, o princípio que daí se estabelece é o da resistência da Literatura, de onde ela extrai a sua força. Leyla Perrone-Moisés observa, em “Lição de casa” (*idem, ibidem.* p. 56) ao comentar a aula inaugural de Barthes, que o discurso barthesiano de **Aula** concentra “a demonstração prática da subversão de um discurso”, um trabalho cuja essência, adverte Leyla Perrone-Moisés, Barthes constrói e reconstrói ao longo da sua vida como intelectual, que atua superando os limites. Segundo a professora e crítica, a prática da escritura de Barthes expõe o método que se sustenta justamente pela ambiguidade e por uma construção que se realiza a partir da desobediência às regras e aos métodos. Assim, em Barthes, “a perfeita adequação de uma linguagem a um lugar e a um gênero é desviada em subversão do lugar e do gênero”. O exercício barthesiano da escritura considera o “deslocamento” da linguagem como uma possibilidade constante.

A partir dessa reflexão sobre a “postura artística” de Barthes, pode-se perceber que a recusa de Rachel de Queiroz pela “expressão correta” que lhe deixasse escapar a força do pensamento não está necessariamente ligada às questões da sintaxe. Rachel fala de um tipo de literatura que se traduzia na sua prática de escrita. Tratava-se de uma escritura da qual emergia, entre suas características, aquela que Barthes chamaria de “teimar”, definida como aquela Literatura que resiste e sobrevive às regras, às imposições dos discursos filológicos, científicos, filosóficos. Barthes recorre à “teimosia” para fundamentar a “representação” como uma das forças da literatura, ao lado do saber e da semiótica. Segundo ele, representar

o real se torna uma utopia, por ser a realidade algo inalcançável por meio da língua. Assim, a Literatura deseja o impossível, e só pode satisfazer seu desejo utópico quando resiste ou se descoloca, daí a teimosia. “Teimar quer dizer, em suma, manter o revés [...] E é precisamente porque ela – a literatura - teima, que a escritura é levada a deslocar-se [...] que pode pois querer dizer: transportar-se para onde não se é esperado” (BARTHES, 2007. p. 25-26).⁵²

Nesta prática literária que o gramático Hermínio vê a língua “falada pela plebe”, que destoa e corrompe o “português” está, justamente, a premissa barthesiana que revela o texto como o próprio “aflorar da língua” e que é no “interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro” (*id., ibid.* p. 16). A crônica jornalística da escritora Rachel de Queiroz atua, pois, neste teatro, num múltiplo cenário, onde temas, forma e linguagem se unem para romper com as regras dos gêneros, num texto marcado pelo desvio – da língua e da forma - que tem como consequência a liberdade de tomar no clássico, no cotidiano, na oralidade e na tradição sertaneja, a composição da sua linguagem literária.

Não à toa, a literatura faz parte dos temas escolhidos pela cronista. O fazer literário e o ofício de cronista, assim como a função social do escritor, estão presentes entre as preocupações da escritora, num diálogo aberto com os leitores, ou, sutilmente, quando embute, nas crônicas-crítica de outros livros percepções sobre o manejo da artesanaria literária, sob o pretexto de também exercitar o ofício de leitora. Porém, não apenas do artesanato literário se ocupa a escritora nos textos jornalísticos. As questões que envolvem o trabalho do escritor no Brasil como, por exemplo, a grave questão dos direitos autorais até meados do século XX, o mercado editorial e as traduções estrangeiras, ocupam espaço nas crônicas publicadas e reproduzidas nas páginas literárias. Assim, temas que parecem ser restritos a um pequeno público de escritores passam pelo palco do jornal e se tornam assuntos que chegam aos leitores como uma conversa banal do dia a dia.

Em crônica publicada em 1945, “O nosso Congresso”, Rachel de Queiroz aborda a profissão de escritor no Brasil. O mote é a proximidade de um Congresso de Escritores – que se transformou num encontro antológico, em São Paulo. A escritora revela nesta crônica, que ela define como “tina de roupa suja”, lavada à porta do barraco, os principais dilemas que

⁵² Nesta conferência, Barthes apresenta três forças que, segundo ele, residem na Literatura: Mathesis (saber); Mimesis (representação) e Semiosis. Na primeira força, Barthes defende que a Literatura “assume todos os saberes”. Em segundo lugar, aparece a força da representação do real, que segundo Barthes é utópica, porque o real nunca poderá ser alcançado. Ao enfrentar essa utopia é que a literatura resiste e “teima”. A terceira e última força, a Semiótica, segundo Barthes consiste “em jogar com os signos em vez de destruí-los”. Barthes faz uma crítica aos rumos da linguística e afirma que o papel da semiologia pensada por ele é ir buscar “o impuro da língua, o refúgio da linguística”.

enfrentam os escritores profissionais, que tiram da “pena ou da máquina de escrever” a subsistência. “Ganhamos pouco, ganhamos pouquíssimo”, reclama a cronista, que lamenta não ter “um achega maternal dum emprego público para equilibrar as descaídas do orçamento”. Trabalho, porém, não falta, o problema, segundo Rachel, é a política de pagamento e o sistema em vigência no País, da reprodução do texto nos veículos impressos. No primeiro caso, os empresários de jornal e revista pagam os mesmos “100 cruzeiros” para um texto de uma, duas, três ou 12 páginas, seja para um João Ninguém, seja para um José Lins do Rego, motivo da reação da escritora: “Falam os homens de dinheiro em democracia econômica. Mas democracia de cima para baixo, que iguala o grande escritor ao João Ninguém, em vez subir o João Ninguém ao grande escritor”.⁵³

No entanto, questão considerada ainda mais grave é a que envolve o *copyright* dos textos, ou o “abuso das transcrições”. A escritora denuncia a compra do texto para um veículo que faz parte de um conglomerado de empresas jornalísticas, sendo que o artigo ou crônica era copiado sem autorização nem pagamento para todos os demais veículos impressos que faziam parte da cadeia de jornais, indo parar até na boca dos “speakers” que o “garganteiam pelo rádio se querem enfeitar os anúncios com um pouco de literatura – é barato ou não é?” (QUEIROZ, 16/01/1945). Pergunta a escritora, para quem o problema da cópia indevida é a maior chaga da vida profissional do escritor brasileiro e que, se resolvido, o “horroroso problema dos *copyright*”, tinha o poder de amenizar os baixos valores que remuneravam o ofício do escritor.

Os cem cruzeiros de um servem para todos... e o artigo sai aqui, sai em São Paulo, sai em Rio Grande, sai no Amazonas. [...] resolvido – o problema do *copyright* – talvez sozinho nos desafogasse economicamente. Porque [...] bem nos compensaria o quinhão cobrado de todos aqueles que de tesoura e goma fazem o seu jornal, sua revista, seu programa de rádio, sem cuidarem jamais no tostão de cera para o humilde escriba que tirou dos miolos aquele material (*idem, ibidem. loco citato*).

O leitor é envolvido nesta prosa íntima da vida financeira do escritor de jornal no Brasil e suas relações trabalhistas nem sempre pautadas pela ética e pelo respeito, coisa que a cronista não se envergonha de tratar publicamente.

Muita gente há de ficar horrorizada com o meu vergonhoso materialismo e com esta minha mania de lavar roupa suja em público. Mas, meus amigos, dentro de casa ou meio da rua, roupa suja tem de lavar-se. Só gente rica pode fazer certas coisas na intimidade. Pobres da favela – e é quase o que nós somos – levam a tina para a porta do barraco e penduram os trapinhos nos postes da Light (*ibi., ibid. loc. cit.*).

Ainda sobre a profissão de escritor, Rachel conta na crônica “No caminho do best-seller”, num tom irônico e bem humorado, o episódio da carta que recebeu de um agente

⁵³ QUEIROZ, Rachel de. “O nosso Congresso.” **O povo**. Fortaleza: 16/01/1945, p. 3.

literário, apresentando um “adaptador” literário estrangeiro, que se diz agente de editoras norte-americanas, interessadas em livros adaptados por ele. O agente convida a autora para ter seus livros adaptados e explica as vantagens das adaptações literárias: “feita por quem sabe, em palavras 'simples e claras', o livro torna-se de fácil compreensão e vira-se [sic] automaticamente num best-seller”.⁵⁴

A cronista leva o leitor a imaginar uma adaptação feita de **Casa Grande e Senzala**, de Gilberto Freyre, nos moldes do agente americano. Para ela, seria importante extrair do livro tudo o que dissesse respeito aos negros, porque, segundo a cronista, o norte-americano não gosta do assunto; depois, que se retirasse da obra “as observações de um realismo mais agressivo” para não desagradar o público feminino; e, por fim, acrescentassem algumas anedotas e umas injeções de otimismo. Estaria ali, pronta, a obra endereçada a milhões de pessoas: um best-seller. Rachel arma, num tom jocoso, uma conversa com escritores brasileiros, sugerindo a eles possibilidades das adaptações para seus livros, baseadas na proposta do agente estrangeiro:

Posso garantir, estimado leitor, que a proposta não é brinquedo. Corramos, pois, todos a adaptar. [...] Graciliano, então, está dormindo homem de Deus? Por que não adapta o *Angústia*? [...] Zé Lins, pensando bem, poderia dar um jeito no velho Vitorino Carneiro da Cunha - tirar-lhe os nomes feios da boca [...] E adaptar o *Menino do Engenho* e o *Doidinho* ao figurino dos meninos da América - mais ou menos ao jeito daquele Rody Mac Dowell, que, aliás, é bastante enjoado (QUEIROZ, 2/10/1947).

Percebe-se nesta crônica como a escritora sai em defesa da Literatura e dos escritores nacionais e com que ironia alcança as adaptações que ganham terreno fértil no mercado brasileiro, a partir da década de 1940, com a expansão da comunicação de massa no Pós-Guerra e que tem nos Estados Unidos uma espécie de novo colonizador cultural, produtor e exportador do cinema e das histórias em quadrinhos. A escritora está também trabalhando no ofício da tradução de clássicos da Literatura internacional como Dostoievski, Balzac, Emily Brontë, Tolstoi. Rachel revela aos leitores a prática do mercado editorial que promete fortuna e fama no estrangeiro aos “pobres” escritores brasileiros:

Enfim, raia uma grande esperança para o nosso mundinho literário. Com pouco até o velho Machado não poderá resistir a grande onda adaptadora e lá o teremos fazendo furor na América, rival de Carmem Miranda, com as senhoras fundando Clubes Capitu. [...] E com sorte, a nossa vampiro nacional, de olhos de cigana oblíqua e dissimulada estará em folhetins em histórias em quadrinhos e depois irá para a tela do Sarong interpretada por Maria Montez, com Tuhim Bey, fazendo de Bentinho (*idem, ibidem. loco citato*).

É interessante perceber os mecanismos de linguagem que a cronista usa para

⁵⁴ QUEIROZ, Rachel de. “O Caminho do best seller.” **O povo**. Fortaleza: 2/10/1947, p. 5.

envolver o leitor na crônica. Em primeiro lugar, recebera uma carta escrita por um estrangeiro, relata detalhes do emissor da carta, mas não informa o seu nome. Um pormenor revela a possibilidade de uma entrevista com a escritora e o leitor pode deduzir que o agente mora no Brasil. A carta não está em suas mãos “infelizmente, por artes do diabo” – sabe-se lá quais são – no momento da escrita da crônica, mas a narradora garante que está “arquivada” e recorre imediatamente à memória para reconstituí-la, citando-lhe trechos. Com tais elementos, a cronista assume a personagem-narradora de uma história verídica, levando o leitor a se envolver imediatamente com o sentimento da escritora que é o de recusa da proposta de “adaptação” da obra literária modificada no ato da tradução, para incentivar o mercado de venda do livro. No entanto, em toda a crônica, o leitor se vê diante dessa dubiedade: a escritora nega, aceitando com “ironia” a proposta, que pode salvar o escritor brasileiro da baixa remuneração do seu trabalho – tema já exposto em crônica citada. “Ora viva. Pois cá está esse senhor [...] a nos acenar com a receita do êxito, do dinheiro e do renome – a nós míseros escribas sem público e sem dinheiro, que escuramente vegetamos num país onde não há best-sellers. Nas mãos dele vive a arte sutil de criar “best-sellers” (*id., ibid. loc. cit.*).

A cronista, mais uma vez, de forma ambígua, expõe a situação de penúria do escritor brasileiro e o igual cenário dos leitores, em comparação com o mundo onde se esbanjam dinheiro e compradores de livros. Segundo ela, portanto, a saída seria a adaptação que o agente literário promete, não fossem as condições exigidas: “[...] se com uma mão oferece amparo [das adaptações], com a outra nos oferece – com a obscuridade – a derrota, o encalhe nas prateleiras dos livreiros e o escárnio da revista *Time*. Só ele 'adaptando' nos poderá salvar da falência inevitável e nos abrir as portas do paraíso *bestsselico!*”, satiriza a escritora. Em toda a crônica, Rachel de Queiroz defende a Literatura, com refinada ironia, do inferno das adaptações que causam a destruição da linguagem literária e que lhes desfiguram os personagens, convertendo-os em heróis de uma escrita “compreensível” e ajustável aos interesses econômicos.

Rachel de Queiroz conhece os caminhos no escritor no Brasil. E, como cronista, ela experimenta a peleja diária do jornal e a descreve em “Novos e velhos”, publicada em 1951. Na luta árdua para ocupar o espaço de um rodapé de uma página ou uma coluna de jornal, os jovens escritores têm de enfrentar um grande obstáculo – talvez, o maior de todos – os “velhos” escritores, aqueles que conquistaram seu público à custa de “quanto corpo-a-corpo com o público”, como expõe a cronista. O que os jovens não imaginam, segundo Rachel, é a batalha do velho escriba para se manter entrincheirado ali, no seu forte semanal,

publicando a crônica no jornal ou na revista.

Há o aflitivo cansaço intelectual que só o jornaleiro da pena conhece – cansaço – que ele procura disfarçar com paradoxos ou com a imprudência e que, apesar disso, quanto mais envolvo em sofisticação, mais se deixa ver magro e melancólico. Há a falta de assunto, irmão dessa mesma fadiga, ou antes, filha dela da qual os cronistas diários costumam se queixar com bom humor – sem atinarem os pobres com a gravidade do mal de que se acusam. Pois falta de assunto, neste mundo pululante de assuntos, não é falta de assuntos propriamente, é antes falta de olhos para enxergá-lo, embotamento da alma para os comentar.⁵⁵

Nesta crônica, Rachel de Queiroz aborda com beleza e sensibilidade o percurso do cronista, expõe o caráter transitório dos assuntos impressos no jornal diário, revela a fragilidade do ofício com o qual os escritores constroem para si “pedestais de papel” e, para a cabeça, uma coroa de lata. Entronado, o velho cronista conta apenas com a pouca curiosidade e o excesso de fé dos jovens escritores. A cronista os desafia, portanto, a empurrarem o pedestal e observarem melhor a coroa para descobrirem quão precário é o equilíbrio que os sustenta. Vistos mais de perto, torna-se possível perceber que desmoronam à toa. A escritora revela, a partir da própria experiência, o movimento que faz subir ao palco os atores dessa escritura pública, diária, que se fortalece pela constância do provisório.

Atrás de nós também havia outros que no seu tempo também eram os donos da literatura, senhores das colunas de jornal, barões das revistas, príncipes da poesia. E hoje, que resta deles? De cem nomes, um ou dois. E só contra esses um ou dois, meus caros, um ou dois por cada geração não vale a pena lutar, porque esses sobrevivem de qualquer maneira. Os demais, nós todos, somos a plebe miúda de figurantes. Enchemos o palco, fazemos rumor, pomos à cabeça nossas coroas de lata, fingimos de importantes, porque sentimos que a fadiga está perto (QUEIROZ, *ibidem. loco citato*).

Quando “Novos e Velhos” foi publicada, já havia quase um quarto de século que a escritora Rachel de Queiroz edificava com solidez seu “pedestal de papel” no jornalismo brasileiro. Agora, ao falar aos moços, aqueles que estão livres da fadiga, cujos assuntos jorram em torno de si e que “basta enfiar a mão no peito para trazê-la cheia”, a cronista reflete sobre a fragilidade do operário da escrita de jornal, talvez a mesma que atinge o gênero híbrido da crônica, que se fortalece e revigora justamente a partir do trabalho diário do escritor, ao captar fragmentos de um mundo fugaz e transformá-los num mundo de palavras, que vem à tona com base nos acontecimentos recolhidos do universo do escritor e do mistério que ronda a Literatura. Com isso, a crônica de Rachel de Queiroz se faz da crítica política, da denúncia social, das preocupações intelectuais da escritora, mas ainda da mais pura ficção posta nos contos que, tirados do rol das crônicas, analisaremos a seguir.

⁵⁵ QUEIROZ, Rachel de. “Novos e velhos.” **O povo**. Fortaleza: 6/11/1951, p. 3.

4. CRÔNICA E CONTO: O ENTRECROZAR DA ESCRITA

A palavra crônica tem origem do latim *chronica* que significa “relato de fatos”. No grego, origina-se do vocábulo *chronos*, que quer dizer tempo. De acordo com Massaud Moisés, em verbete publicado do **Dicionário de Termos Literários** (2004, p. 110), a partir do século XIX, o sentido do termo passa a estar vinculado a uma escrita com personalidade literária envolvendo, no Brasil, nomes importantes da literatura nacional, como já examinado em capítulo anterior desta pesquisa. O uso da palavra crônica chega, portanto, aos séculos XX e XXI carregado de uma expressão literária híbrida capaz de assumir formas variantes, como observa Moisés:

A análise dessas várias facetas permite inferir que a crônica constitui o lugar geométrico entre a poesia (lírica) e o conto: implicando sempre a visão pessoal, subjetiva, ante um fato qualquer do cotidiano, a crônica estimula a veia política do prosador. Modalidade literária sujeita ao transitório e leveza do jornalismo, a crônica sobrevive quando logra desentranhar o perene da sucessão anônima de acontecimentos diários, e graças aos recursos de linguagem do prosador (idem, *ibidem*. p.110-111).

É justamente esse caráter híbrido, com a liberdade de se apresentar sob as várias facetas que o gênero traz em si mesmo, o que torna relevante a análise do exercício cronístico da escritora Rachel de Queiroz. Aliás, este é um dos temas em realce na produção jornalístico-literária da escritora. Em diversas crônicas, no período em destaque nesta pesquisa, a escritora trata da construção literária como um processo amplo e em constante diálogo com outras artes como a pintura, o teatro, o cinema. Além de ampliar os reflexos da análise da arte literária, importante afirmar a temática caleidoscópica que toma conta do trabalho jornalístico da escritora, que abordaremos a seguir.

No primeiro caso, nota-se certa preocupação de Rachel de Queiroz em escrever sobre os fundamentos com os quais pauta a literatura e, por que não dizer, sua escrita. Na ausência de uma construção ensaística ou teórica, a crônica preenche a lacuna de um tema cuja presença é possível observar desde os primeiros textos publicados em jornal.⁵⁶ Alguns deles já tratamos nos primeiros capítulos, com, por exemplo, o texto “Crônica”, publicado

⁵⁶ Em entrevista publicada no livro **Presença de Rachel** (2002), de Hermes Rodrigues Nery, a escritora Rachel de Queiroz afirma que não apenas “conta histórias” e diz que não sabe fazer exegese. Transcrevo aqui a resposta da escritora sobre o assunto: “Não sou ensaísta nem filósofa. Até mesmo como leitora, tenho preferências por romances. Há pessoas talentosíssimas para elaborar análises e interpretações. É muito difícil o autor explicar a si próprio. É claro que as 'motivações íntimas' acabam se evidenciando na obra de ficção. Mas eu não saberia, sinceramente, destacá-las e tecer considerações sobre elas. A leitura de uma obra é sempre uma viagem muito pessoal. Cada leitor identifica os dados a partir de suas próprias referências. [...] A obra é um campo aberto, admite muitas interpretações. Seria arbitrário e empobrecedor dizer assim: 'Olha, eu quis dizer isto ou aquilo com a obra, viu? Anotem aí, direitinho'. [...] As análises podem ser muito interessantes, mas são sempre apontamentos insuficientes. Seria como explicar a própria vida. Como esgotar este tema? Impossível. Todas as interpretações são pontos de partida neste campo infinito de possibilidades” (NERY, 2002. p.107).

n' **O Ceará**, em 1927, e a peleja realizada entre a escritora e o gramático e professor Hermínio Araújo, n' **O Povo**, em 1937. Aqui, a intenção é ampliar o assunto. Na crônica publicada no **O Povo**, em 1937, “Impressões sobre o pintor e alguns retratos”, Rachel pincela alguns desses aspectos imprescindíveis para a escrita literária, ao comentar a obra do artista Waldemar da Costa (1904-1982)⁵⁷.

As “impressões”, que ela aponta sobre as obras de Waldemar da Costa dão conta de um “certo ar de família que liga num 'parecido' sutil todos os seus personagens” (1937, p. 6). Segundo ela, o pintor constrói seus personagens com “a mesma feição longa, pálida, quase mórbida. O mesmo olhar vago, pensativo, perdido em distâncias, mergulhado em luzes foscas” (*ibidem. loco citato*). É esse clima em torno na obra do artista que Rachel chama de 'espírito' do retrato, esse conteúdo misterioso e intangível que é a alma mesma das obras de arte, porque ele sozinho que as faz, que as diferencia iniludivelmente de toda contrafação (*ibid. loc. cit.*). E, Ao contrário do que se pode pensar, a escritora não liga suas impressões a uma ideia de repetição pobre e vazia do artista, ao contrário. Para ela, esse aspecto se refere a uma busca perpétua do pintor e a semelhança entre as obras trata-se, na verdade, de uma expressão interior das figuras, “o conteúdo psicológico, o lado expressivo”

Dessa mesma forma se dá com a Literatura, atesta Rachel de Queiroz, citando José Lins do Rego e o personagem Carlos de Melo, dos primeiros romances do escritor, revivido segundo ela, em **Banguê** e **Pureza** com uma “alma atormentada, tímida e doentia”. Machado de Assis vem em seguida eternizando o “mesmo homem irônico, amargoso, sentimental e cético atendendo pelo nome de Braz Cubas ou Dom Casmurro. Pobreza imaginativa, repetição, fraqueza criadora?”, questiona a escritora. Não, ela responde a seguir:

Eu quero crer que são os artistas mais ricos em potencial interior, mais pródigos de conteúdo íntimo, esses eternamente perseguidos por um 'tipo ideal', sempre arrastados e dominados por ele, que dele não se podem libertar nunca. [...] A insistência na repetição da figura é a contribuição individual do artista, o seu eu mais secreto e querido que ele transforma em personagem criado ou transfere para o modelo vivo. É ele que se descobre [...] ele que se incorpora em cada criatura de ficção (*ibid. lo., cit.*).

⁵⁷ Waldemar da Costa nasceu em Belém (PA), em 1904, atuou como pintor e professor. Morou em Portugal quando jovem onde estudou desenho e aquarela e ingressou na Academia Nacional de Belas Artes de Lisboa no início dos anos 20. Em 1928, muda-se para Paris e ali passa a frequentar diversos ateliês e academias livres, além de conviver com artistas como Eduardo Viana, Giorgio de Chirico, Fougita, Gastão Worms, Candido Portinari. Retorna ao Brasil em 1931 e fixa residência no Rio de Janeiro, onde mora num sítio, sem nenhum contato com artistas. Viaja para São Paulo, em 1936, quando funda a Família Artística Paulista. Torna-se professor do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Nos anos 60 trabalhou no setor cultural da Embaixada brasileira. Em 1937, participou, em Fortaleza, do I Salão Paulista de Pintura. Morreu em Curitiba, em 1982. Informações do site Itaú Cultural, acesso em 2/11/2012 http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbe=3530&cd_item=1&cd_idioma=28555

Além do “espírito” que compõe uma obra de arte, Rachel de Queiroz aborda o tratamento que o escritor dá à experiência como um dos principais aspectos da produção artística. Voltamos à crônica intitulada “O morro dos ventos uivantes”, publicada em 1947, quando a escritora chama a atenção para a literatura da inglesa Emily Brontë⁵⁸, por ocasião do centenário de publicação do livro **O morro dos ventos uivantes**, considerado por Rachel a maior obra de ficção feita por mulher “desde que no mundo se conhece a arte de escrever”. A crônica tem início, portanto, ressaltando a juventude de uma obra centenária que se mantém “perene e imortal”. Por outro lado, aponta também para o fato de que a obra é lida, muitas vezes, como prolongamento da própria personalidade de Emily, do que Rachel de Queiroz discorda, afirmando ser “desproporcional a importância que se dá ao caráter autobiográfico presente em toda obra de ficção. O que importa, para ela, é a “transubstanciação do autor na obra – no tema, no cenário e na soma dos personagens” (1947, p. 3).

Rachel de Queiroz sustenta que o principal trabalho artístico deixado pela escritora inglesa na sua obra não pode ser destacado apenas a partir de um ou outro recorte, mas pela inteireza da obra. A observação do livro, como escreve a cronista, deve ser feita: “no seu todo [...], sua alma estranha de vivente de outro mundo, transferida por obra do milagre artístico para aquela terrível história de amor” (ibidem. loco citato). Esse é o “milagre” que transforma a experiência da vida em obra literária. Não importa a vida realmente vivida de Emily ou de suas irmãs Maria, Anne e Charlotte com a sucessão de tragédias que as circundaram na Inglaterra do século XIX. A cronista ilumina justamente o processo artístico, envolto do talento da escritora em transpor o real para a ficção, que é quando se dá o “milagre” propriamente dito. E este é um milagre que acontece a partir da linguagem, construção do artista.

Ao comentar o livro **Inglezes do Brasil** (1948), na crônica “O novo livro de Gilberto Freyre” (1900-1987), Rachel de Queiroz constata o trabalho do sociólogo e historiador pernambucano Gilberto Freyre (1900-1987) na construção ensaística, com forte amparo nas fontes de pesquisador: “anúncios de jornal, ofícios de cônsules, memórias dos viajantes da época etc”, documentos que impedem qualquer relação do livro com a “imaginação de ficcionista” não fosse a teia artística com a qual Gilberto Freyre emaranha a obra, aos olhos da escritora:

[...] verdade que G.F. cria para suas obras uma atmosfera de romance, dando vida, cor e sentido humano às figuras que evoca; melhor do que qualquer autor de novela histórica, recria ante nossos olhos um tempo, um ambiente, uma sociedade usando

⁵⁸ Rachel de Queiroz traduziu a obra **O morro dos ventos uivantes**, de Emily Brontë para a editora José Olympio, em 1947.

amplamente seus poderes de artista e como um artista nos interessando e apaixonando (1948, p. 9).

Se a romancista Emily Brontë por meio do “milagre artístico” transfigura a vida em romance, o sociólogo transforma dados mortos pelo passado histórico num ambiente de vida ficcional rodeada “de cor e de sentido” capazes de envolver o leitor, como propriedades que pertencem ao verdadeiro mundo da ficção. Este mundo, ela também o descortina ao ler o livro de crônicas do baiano Hermano Requião, “Itapagipe, minha infância na Bahia” (1949), que recorda a meninice do escritor vivida no Recôncavo Baiano. Depois de comentar positivamente a junção daquela coletânea de textos pela pureza e singeleza com as quais traz à tona toda uma tradição nordestina e uma linguagem regional em apuros por meio da crescente internacionalização da cultura em vigência no País, principalmente devido ao cinema que invade as capitais, Rachel de Queiroz destaca o tratamento literário que o cronista dá à memória:

Não deu ao punhado de crônicas [...] propriamente feição autobiográfica – coisa importante e rara na literatura nacional. Requião não quis se contar através dos fatos e memórias que relembra; ao contrário, serve-se de sua pessoa e da sua infância como pretextos para apresentação desses fatos e figuras (1949, p.7).

Noutro momento, ao escrever uma crônica abordando a estreia do crítico Accioly Neto⁵⁹ (1906-2001) no teatro, com a sátira **Helena fechou a porta**, em 1950, Rachel de Queiroz ressalta os elementos que constituem a peça de Accioly Neto, entre eles a construção do personagem central da trama, um ditador, no seu aposento fortificado, visto pela cronista com naturalidade e elegância emocionantes: “a figura do ditador, por exemplo, desenhada com um grotesco tão fino, mas tão corrente que, a despeito de tudo, há momentos em que a gente chega até a sentir simpatia pelo homem” (1950, p. 3). Discorda da crítica que identifica a peça com a realidade de uma “certa república sul-americana”, numa referência ao Brasil, afirmando que todas as ditaduras, em qualquer lugar do mundo, tal como os casamentos “giram em torno de um quadro de possibilidades pouco variadas”, observando o caráter universal do tema que Accioly Neto põe no palco. Em seguida, a escritora trata da linguagem como um dos principais aspectos a serem notados no espetáculo e numa obra de arte. Para a escritora, é neste trabalho de construção que se movimenta, em qualquer arte, o jogo de semelhanças com o real, que convence o leitor ou espectador, que faz da obra uma verdadeira

⁵⁹ Accioly Neto (1906-2001) foi jornalista, publicitário e escreveu peças de teatro. Dirigiu a revista **O Cruzeiro** nos anos 50 e foi diretor do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Estreou no teatro com o espetáculo **Helena fechou a porta**, no Teatro Copacabana em junho de 1950, no Rio Janeiro. Estrelaram a peça os atores Paulo Autran e Tônia Carrero. Informações do jornal **O Estado de S. Paulo**: <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2001/not20010403p8312.htm>, acesso dia 3/11/2012 e Itaú Cultural http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/Enc_Cias/dsp_dados_evento.cfm?id_evento=398274&st_evento=Helena%20Fechou%20a%20Porta, acesso dia 3/11/21012.

arte:

Diálogo vivo, inteligente, literário sem ser literato, natural, sem cair na banalidade. Será outra das grandes virtudes de *Helena fechou a porta*: a linguagem que sempre representou a dificuldade maior com que se defrontam os teatrólogos pátrios. Porque é muito difícil criar uma linguagem necessariamente artificial para o palco, uma linguagem que dá impressão do cotidiano, mas que não pode ser de modo nenhum cotidiana já que nada se consegue transportar diretamente da vida para a arte – já que arte é estilização (1950, p.3).

Essa mudança de patamar entre o real e a ficção, para Rachel de Queiroz, é o trabalho do artista e está presente em todas as representações da arte, como sugere a escritora. Para fundamentar ainda mais o conceito de arte, explicitado a partir da crônica, na qual aborda um espetáculo teatral, ela lança mão da arte cinematográfica e dos efeitos que o cinema utiliza para dar conta do real. Rachel de Queiroz escolhe, portanto, o som da chuva como exemplo. Segundo ela, caso o som da chuva seja gravado para uma cena de cinema, o som captado de uma chuva real “vai parecer com tudo, menos com chuva”. No entanto, aplicando-se a técnica de deixar cair areia fina numa chapa de aço, a produção do som será mais parecida com o som da chuva propriamente dita. “[...] considero este exemplo uma boa definição do que arte”⁶⁰, conclui a escritora. Ou seja, para a escritora, a verdade da arte só acontece quando real se transmuta e envolve o leitor, o espectador, o observador.

Não há dúvida de que existe, por parte cronista e romancista Rachel de Queiroz, uma preocupação com a artesanaria da palavra, com a construção da obra de arte e isso se reflete nos textos nos quais examina a prática artística de outros escritores e de outras artes, sejam elas, a pintura, o teatro, o cinema e a prática da literatura como veremos mais tarde em suas diversas manifestações, seja na crítica, no conto, no romance. A representação do real como tarefa do artista é, pois, um dos temas que ocupam lugar de destaque na produção cronística da escritora e que não figuram nas sucessivas coletâneas de crônicas publicadas ao longo do tempo. Essas crônicas, aparentemente tão datadas, revelam algum mistério da concepção artística da escritora, assunto que ela deixa escapar de forma tão discreta em algumas entrevistas publicadas na imprensa e em livros⁶¹.

Torna-se importante, neste momento, chamar a atenção para o diálogo possível entre as preocupações que envolvem a escrita de Rachel de Queiroz com a arte e as reflexões

⁶⁰ Rachel de Queiroz estreia no cinema em 1953, depois escrevendo os diálogos para a produção **O Cangaceiro**, escrito e dirigido pelo cineasta Lima Barreto. O filme recebeu os prêmios de melhor filme de aventura e trilha sonora do Festival Internacional de Cannes (França). **O Cangaceiro** foi exibido em mais de 80 países europeus e distribuído pela Columbia Pictures, império norte-americano de cinema. Informações contidas no jornal **O Povo**, edição de 15/4/2010.

⁶¹ Aqui me refiro às obras consultadas: **Rachel de Queiroz. Cadernos de Literatura Brasileira**, do Instituto Moreira Salles (1997); **Tantos Anos** (Ed. José Olympio, 1987) e **Presença de Rachel (1988-1996)** e entrevistas publicadas no jornal **O Povo**. As informações completas sobre as obras estão nas Referências Bibliográficas.

de alguns autores. O primeiro deles será Mario de Andrade (1893-1945), um dos responsáveis pela Semana da Arte Moderna de 1922, em São Paulo,⁶² autor de “O Artista e o Artesão”, conferência proferida durante a Aula Inaugural dos Cursos de Filosofia e História da Arte do Instituto de Artes, da Universidade do Distrito Federal, em 1938. Andrade começa suas reflexões afirmando que “a arte na realidade não se aprende”. Ele afirma que a prática artística é o resultado do manejo de algum material que, posto em ação, se transforma em arte. Nesse caso, há necessidade de que o artista saiba lidar com esses materiais e neste ponto, pode até ser confundido com o artesão, cuja prática é plenamente ensinável. No entanto, em dado instante haverá uma distinção entre artista e artesão, a partir do momento em que o primeiro “está consciente do seu destino e da missão que se deu para cumprir no mundo, ele chegará fatalmente àquela verdade de que, em arte, o que existe de principal é a obra de arte” (ANDRADE, 1975, p. 11).

De acordo com Mario de Andrade, a interseção entre o artista e o artesão acontece devido ao fato de não ser possível que um artista “não conheça perfeitamente os processos, as exigências, os segredos do material que vai mover”. Além desses segredos, o artista terá também de conhecer a técnica tradicional que se estende por meio de um processo histórico. No entanto, apesar desse conhecimento técnico e histórico, o que define o artista é a parte não ensinável da sua tarefa, “o talento”.

Para Mario de Andrade, apesar do aprendizado necessário ao artista no manejo dos materiais e a “virtuose”, também ensinável, da técnica tradicional que é alcançada por meio do conhecimento do processo histórico que compreende a arte, nem a técnica do artesanato, tampouco o saber abalizado do artista tem o poder de transformar seu trabalho numa obra de arte. É o “talento”, o responsável pela travessia que tem como consequência o “milagre artístico”, como se refere Rachel de Queiroz à produção da arte. Talento que Mário de Andrade define como “solução pessoal do artista” e que, segundo ele, de todas as técnicas, trata-se da “mais sutil, a mais trágica, porque ao mesmo tempo imprescindível e inensinável” (*idem, ibidem*. p. 15).

⁶² Mario de Andrade foi um artista de múltipla atuação. É uma referência como produtor e crítico das artes brasileiras no século XX. Escreveu poesia, romance, crítica, jornalismo, foi crítico de arte e um dos defensores da identidade nacional como manifestação das artes e da cultura brasileira. Um dos seus principais trabalhos foi o livro **Paulicéia Desvairada**, publicado em 1922 com o qual dialoga com as vanguardas europeias. Tem fortes relações com os pintores modernistas brasileiros e escreve vários trabalhos sobre Candido Portinari (1903-1962) e Lasar Segall (1891-1957) entre outros. Edita e escreve em revistas de literatura e cultura brasileiras e estabelece ampla correspondência com vários poetas e artistas brasileiros entre eles Manuel Bandeira (1886-1968), Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), Tarsila do Amaral (1886-1973), Augusto Meyer (1902-1970), Fernando Sabino (1923-2004). O texto **O Artista e o Artesão** foi publicado pela primeira vez em 1943, no livro **O Baile das quatro artes**, reeditado em 1975, pela editora Martins Fontes.

Mesmo quando compara a obra egípcia, com sua característica impessoal e a obra grega, marcada pela coletividade, ou mesmo a arquitetura, cujo trabalho é capaz de criar padrões de obras públicas utilitárias, tendo sua técnica reproduzida, sem que haja acusação de plágio, Mário de Andrade defende que a personalidade é algo que não se aparta da obra de arte, mesmo quando essa arte é coletiva. Citando Maspero⁶³, Andrade afirma que o “temperamento pessoal do indivíduo” se revela ainda que seja por “detalhes da fatura quase imperceptíveis”. Traçando uma linha entre a produção antiga da arte até o renascimento, o modernismo e as vanguardas do início do século XX, o crítico considera que a produção artística de todas essas épocas trazem sinais de um “espírito do tempo” e que os verdadeiros artistas imprimiram nele uma técnica pessoal: “A ‘técnica’ no sentido em que estou concebendo e me parece universal, é um fenômeno de relação entre o artista e a matéria que ele move” (*id. ibid.* p. 25).

A cronista Rachel de Queiroz dialoga com esse pressuposto ao afirmar, na análise que faz da obra de Waldemar da Costa, o artista em questão pode alterar a “maneira” de pintar os quadros, modificando o colorido, a composição, “enfim, mudar de técnica, mas o conteúdo íntimo permanece o mesmo, sempre”. (QUEIROZ, 1937. p.6). É a relação, que cada artista estabelece com a matéria com a qual trabalha, a responsável por essa “técnica pessoal”, pela procura de encontrar uma solução “pessoal diante da obra de arte” (*opere citato.* p. 24).

Essa busca, no entanto, só acontece quando o artista se movimenta num cenário de liberdade incontestável, mesmo que para isso tenha de abandonar preceitos, conceitos e o dogmatismo científico, como afirma Mário de Andrade: “Jamais os artistas verdadeiros ficaram, em suas obras, nos limites doutrinários que se prefixaram. Foram sempre além, saltaram sempre fora das limitações preestabelecidas” (*id. ibid.* p. 28). O artista salta e alcança um espaço misterioso que é o local onde germina e cresce o “mistério artístico”, do qual fala Rachel de Queiroz, ao tratar da literatura da escritora inglesa Emily Brontë, e de onde exala a “atmosfera”, com a qual Gilberto Freyre consegue enredar as fontes do ensaio sociológico. Mário de Andrade chama este espaço de “entressombra fecunda” porque somente ali é que podem nascer “as assombrações”.

Nesse ponto, percebe-se que o artista parece decidir trilhar um caminho que se apresenta por veredas estreitas, seguindo atalhos que o levem ao lugar onde ele vislumbra uma espécie de “*aleph*” para, afinal, poder ali escolher arbitrariamente o que compete à sua arte, seja o pintor, o escultor, o dramaturgo, o escritor. Pelo menos é assim que Henry James

⁶³ O francês Gaston Maspero (1846-1916) foi um importante pesquisador da arte e da cultura egípcia no século XIX. Foi curador do *Cairo Museum* e escreveu vários livros sobre a arte egípcia. Ensinou a língua e a arqueologia egípcia na *École Pratique des Hautes Études*, em Paris, em 1869 e foi professor de Egiptologia no *Collège de France*. Fonte consultada: <http://www.dictionaryofarthistorians.org/masperog.htm>, no dia 4/11/2012.

(1843-1916) compõe sua poética com pontos que convergem com o modernista Mário de Andrade. O ensaio **Arte da Ficção**⁶⁴ foi elaborado para refutar as teses defendidas em conferência proferida pelo escritor Walter Besant (1836-1901) sobre “o mistério da narrativa”, em 1884. Besant defendia que a escrita literária, assim como a pintura, poderia ser realizada mediante o ensino da técnica, submetidas, portanto, a um conjunto de regras. O escritor Henry James se contrapõe às ideias de Besant, argumentando que a “boa saúde de uma arte” exige que ela seja perfeitamente livre. Segundo James, a arte “vive de exercício e o próprio sentido do exercício é a liberdade” (JAMES, 1995, p. 26).

Para fortalecer seu ponto de vista sobre a liberdade da criação, James afirma que a ficção só acontece quando uma nova realidade pode ser produzida a partir das “impressões” do artista sobre a vida. No entanto, a arte não se faz apenas da experiência que resulta das impressões pessoais, mas, sim, da capacidade do artista de “adivinhar o não-visto do visto, de traçar uma implicação das coisas, de julgar toda a peça pelo padrão, a condição de sentir a vida em geral tão completamente que você se sente disposto a conhecer cada canto dela” (*idem, ibidem*. p. 30). Apesar da importância que a experiência tem na composição da arte, não será possível escrever apenas a partir dela, porque, no fim das contas, será o “ar de realidade” – para Henry James –, ou a “atmosfera” – para Rachel de Queiroz – que parece aos olhos do crítico britânico, o que compõe a “suprema virtude do romance”, ou seja, da ficção. Realizar essa composição é o trabalho pessoal do artista é “sua inspiração, seu desespero, sua recompensa, seu tormento, sua delícia”. E completa:

É aqui, na verdade mesma, que ele – o autor – compete com a vida; é aqui que ele compete com seu irmão, o pintor, na sua tentativa de produzir a visão das coisas, a visão que comunica o significado delas, de captar a cor, o relevo, a expressão, a superfície, a substância do aspecto humano. [...] Se pretendemos realmente respeitar o artista, devemos permitir sua liberdade (*id., ibid.* p. 31 e 35).

Mais tarde, o autor aborda outro aspecto importante da arte da ficção que trata da fonte de onde o escritor retira a tinta com a qual pincela as cores da escrita: a vida. Para James, o que dá o tom a esse quadro para que ele seja uma obra de arte é a capacidade do artista de trazer à tona “as experiências mais interessantes” que “estão ocultas no seio das coisas comuns” e essas “coisas” estão gravitando em torno da vida que é transfigurada para a forma da ficção, como pondera o crítico e escritor Henry James:

⁶⁴ O ensaio “A arte da ficção” foi escrito em 1884 em resposta a uma conferência proferida pelo escritor Walter Besant (1836-1901) no início desse ano. Nele, Besant defende que a ficção, assim como a pintura, poderia ser plenamente ensinável bastando que, para isso, se seguissem regras gerais, ao que Henry James reage afirmando que uma das tarefas do verdadeiro artista é “destruir regras”, além de definir o caráter a obra de ficção como o resultado do “espaço sedutor e perigoso da liberdade”, como afirma Antônio Paulo Graça ao prefaciar a edição brasileira de *A Arte da Ficção*, em edição de 1995. Como num jogo, ao longo do ensaio, Henry James parece concordar com Besant para destituir uma a uma cada tese engendrada pelo opositor.

Muitas pessoas falam da ficção como uma forma artificial, facciosa, um produto de engenhosidade, cuja função é alterar e arranjar as coisas que nos cercam, traduzi-las em moldes convencionais, tradicionais. Essa, no entanto, é uma visão que não nos leva longe, que condena a arte a uma eterna repetição de uns poucos *clichês* familiares, encurta seu desenvolvimento e nos leva em direção a um muro letal. Capturar o verdadeiro tom e truque, ritmo estranho e irregular da vida, essa é a tentativa cujo vigor mantém a Ficção em pé (*id. ibid.* p.37-38).

O crítico Henry James põe abaixo os muros que limitam a ficção e edifica para ela uma zona de liberdade que, se um lado, põe o artista de costas para o compromisso com regras que subjuguem a sua tarefa de representar uma realidade ficcional, por outro, a arte só se manifesta quando ele – artista – consegue capturar a essência de um dado real para transformá-lo em ficção, construindo uma nova verdade. Nessa verdade artística está submersa “a qualidade mais profunda de uma obra de arte” que sai da “mente do criador”, conforme sustenta o crítico britânico. Para James, é necessário, portanto, que o artista esteja à altura da liberdade que se impõe como cenário da criação artística, observando que o ato criador está ligado intimamente à vida e que esta se estabelece como primeira e única condição. “Toda a vida lhe pertence, e não dê ouvidos nem para os que dizem que a arte reside apenas aqui ou ali, nem para os que alegam que esse mensageiro dos céus faz seu caminho por fora da vida, respirando um ar super-rarefeito, e virando o rosto para a verdade das coisas” (*id., ibid.* p.45-46).

Na crônica “Uma comparação” (**O Povo**, 1948), Rachel de Queiroz vai ao encontro dos pressupostos de Henry James, ao comentar os aspectos da literatura produzida pelo autor francês Jules Verne (1828-1905) – autor de **Vinte mil léguas submarinas** (1870), **A Volta ao mundo em oitenta dias** (1872), **As Índias Negras** (1877), **A Esfinge dos gelos** (1895) – e o escritor inglês Herbert George Wells (1866-1846) – escreveu **A Máquina do tempo** (1895), **O homem invisível** (1897), **A guerra dos mundos** (1898), **A ilha do doutor Moreaux** (1896) –, a partir da crítica literária publicada “numa revista francesa”, Rachel começa discordando dos rumos que levam o comentarista, aos olhos de Rachel, a pender para o lado do francês Verne, enquanto recorda que os livros de aventura de Jules Verne povoaram sua imaginação de menina de 12 anos, com os personagens inesquecíveis, tais como o capital Nemo e Miguel Strogoff. Passados os anos, a escritora, no entanto, relê tais obras de Verne, para analisá-las em comparação às de H. G. Wells e afirma que as viagens aventureiras de Verne explorando mares e terras desconhecidas, criando um mundo cinematográfico, amparado em saberes científicos e geográficos, apresentam deficiências se vistas a partir de uma perspectiva humana e psicológica. Segundo Rachel:

Se sua imaginação é rica, suas ideias sobre o mundo dos homens, seus recursos psicológicos e reais são os mais elementares: um patriotismo quase *chauvin*, uns

toques raros de amor filial, ou conjugal ou fraternal, uma grandeza n'alma inatacável – são essas as linhas esquemáticas dentro das quais os sentimentos dos seus heróis evoluem com uma disciplina, uma inviabilidade, um primarismo que só encontram parêntese nos modernos diretores cinematográficos de Hollywood. (QUEIROZ, 1948. p.3)

O escritor inglês Wells, por seu lado, longe da rica “imaginação científica” do francês Verne, constrói sua literatura com uma “imaginação criadora” que é responsável por toda invenção da verdade ficcional do seu texto literário. A cronista reconstrói a estrutura do romance, sugerindo que Wells concebe, em primeiro lugar, as invenções e, a partir delas, “as ampara em algum retalho de realidade”. Para Rachel, Wells joga com o atributo “mágico” que ganha vida, por meio de um disfarce “científico ou realista” e alimenta os elementos criados pelo escritor para dar forma “à máquina de explorar o tempo ou o homem que se torna invisível ou a incubação de ovos pré-históricos do *aepyornis* ou aquele prodígio de imaginação dramática que é **A Ilha do Doutor Moreaux**. A escritora destaca aqui a figura do casamento entre o fio e a agulha a que Henry James recorre, em sua poética **A arte da ficção**, para mostrar o quanto são complementares, tais como “a história e o romance, a ideia e a forma”. Henry James, então destaca: “nunca ouvi falar de alfaiates que recomendem o uso do fio sem a agulha, ou da agulha sem o fio” (JAMES, 1995. p.40).

Por seu modo, o trabalho literário de Wells, de acordo com a análise de Rachel de Queiroz, se fortalece à medida que rompe com os limites da linguagem e estabelece uma nova realidade ficcional, como observa a cronista: “Procurando-se bem, quero crer que a originalidade particular de Wells está na ousadia com que ele transpõe a linha proibida: o mistério da vida, o mecanismo da máquina humana, ou as esferas imponderáveis do tempo e da consciência” (QUEIROZ, 1948. p.3). Para a escritora, é justamente ao transpor as barreiras do proibido que a obra do autor britânico alcança o ápice da criação literária. Quando ela rompe com o científico, o geográfico, a química, a eletricidade é que se destaca, no cenário, a construção artística: “Wells ousa roubar o fogo do céu, atreve-se a interferir com as unidades sagradas [...] altera a velha lei aristotélica que rege as percepções sensoriais, e mais insolente ainda, atreve-se a atravessar a fronteira entre o racional e o irracional transformando bichos em homens como acontece na ilha do Dr. Moreaux” (*idem. Ibidem.* p.3).

Tal como Rachel de Queiroz, Henry James ressalta que essa liberdade criativa é que torna a arte produtora de uma verdade artística. Respondendo ao Sr. Besant, ele afirma que arte, para algumas pessoas significa, “janelas róseas” e para outros pode funcionar da mesma forma que as “inscrições proibitórias na ponta de estacas” e que ordenam ou

desaconselham: “É proibido pisar na grama; É proibido tocar nas flores; Não é permitida a entrada dos cães” (*opere citato*. p. 38). Para esses, James sugere que a “liberdade seria de pouco uso”, no entanto, para aqueles que decidirem percorrer outro caminho, poderão constatar que a natureza da ficção é ser “livre e imensa”. Rachel de Queiroz, por sua vez, ressalta que na obra literária do escritor inglês H.G.Wells, a prática dessa liberdade é a marca de sua ousadia: “Todas as suas criações nos deixam um leve arrepio de sacrilégio, pois este inglês [...] foi na verdade um dos herdeiros diretos do espírito de Prometeu”⁶⁵. (QUEIROZ, *loco citato*).

Se a construção literária parece ser edificada a partir de elos que se entrelaçam livremente e se compõe da captura do plano “irregular da vida”, como propõe Henry James; da transposição das fronteiras da imaginação criadora transformada pela linguagem, segundo Rachel de Queiroz; e que se processa num ambiente de “entressombra fecunda”, como supõe Mário de Andrade, pode-se afirmar que é este cenário, em constante movimento, que se revela propício para o exercício da crônica. Até o momento, abordarmos a crônica da escritora Rachel de Queiroz partindo das reflexões que ela própria faz da literatura. Esses textos produzidos em forma de crônica jornalística saltam as bordas do conjunto eclético de temas que compõe a prática lítero-jornalística da escritora e se inserem com relevância diante da ampla abordagem com a qual a cronista tece, desenha e pinta o cotidiano. Depois da Literatura, seria interessante questionar: quais as principais preocupações da escritora?

4.1. A peleja política na trincheira do veículo impresso

A relação de proporcionalidade, ao medirmos o percentual do conjunto de 168 crônicas, que formam o *corpus* deste trabalho, pelos temas sugeridos metodologicamente para análise, percebemos que os assuntos que gravitam em torno de política (22,6%) são os mais presentes nos textos jornalísticos, seguidos da temática que envolve a cidade (17,1%), os costumes (16,6%), a literatura e demais artes (14,2%). É importante notar que o envolvimento da escritora com a política, inclusive partidária, teve início ainda em sua juventude. No final dos anos 20, ao iniciar a carreira jornalística, Rachel começa a conviver

⁶⁵ De acordo com a mitologia grega, Prometeu é filho de Jápeto e Clímene. Personagem rebelde se insurgiu contra os deuses roubando o fogo do Olimpo para entregá-lo aos homens. Para castigá-lo, Zeus enviou-lhe Pandora com uma caixa que ao ser aberta espalharia todos os males do mundo. Prometeu resistiu a Pandora, então Zeus o castigou, amarrando-o num penhasco onde uma águia devorava o seu fígado durante o dia. À noite, o fígado era reconstruído para novamente ser devorado pela águia.

com os moços de esquerda da cidade. Ela mesma cita Djacir Meneses, redator de **O Ceará**, como um ideólogo comunista cearense. Além deste, Hyder Corrêa Lima, Bruno Lobo e Castro Rabelo são chamados de “gurus” da então jovem escritora, sem contar trabalhadores fortalezenses envolvidos com as ideias que chegavam da Europa e, principalmente da União Soviética, país onde o comunismo estava em evidência em virtude da vitória da revolução socialista de 1917.⁶⁶ Em 1930, ao receber o Prêmio Graça Aranha, no Rio de Janeiro, pelo romance de estreia, **O Quinze**, a escritora estreitou os laços com militantes comunistas cariocas. Em 1931, a escritora recebe a missão do Partido Comunista de “promover a reorganização dos destroços do Bloco Operário e Camponês e instalar em Fortaleza numa nova Região” (QUEIROZ, 1998. p.47). A conjuntura, segundo ela, não favoreceu o empreendimento político e a jovem se tornou uma “espécie de consultora”, por causa dos contatos que havia feito no Rio de Janeiro, segundo conta:

Inscrevi-me, então, como membro do Partido. Mas era tudo muito precário, naquela estreita clandestinidade. [...] Quando Getúlio⁶⁷ chegou ao Rio de Janeiro no seu trem, fardado de coronel, trouxe consigo o estado de sítio e a mais 'legislação' que compõe uma 'revolução' desse tipo. A repressão policial ficou feroz. [...] Prestes era nosso ídolo e, em certo período, nosso elemento de contato com a União Soviética (QUEIROZ, 1995: p.37).

A filiação ao Partido Comunista durou pouco. No ano seguinte, em 1932, Rachel de Queiroz chega ao Rio de Janeiro e já havia concluído o segundo romance, **João Miguel**. No Rio, quando teve contato com os membros do partido, foi orientada a entregar à direção os originais do romance. Embora de má vontade, obedeceu a ordem e esperou quase um mês pela resposta. A decisão do partido veio junto com a saída da escritora da agremiação política. O motivo foi o impedimento da direção do partido para que **João Miguel** fosse publicado, sem que a autora fizesse modificações. O partido considerava que a obra estava repleta de “preconceitos contra a classe operária”, como narrou no livro autobiográfico

Tantos Anos:

Por exemplo: uma das heroínas, moça rica, loura, filha de coronel, era uma donzela intocada. Já a outra, de classe inferior, era prostituta. Eu deveria, então, fazer da loura prostituta e da outra a moça honesta. João Miguel 'campesino', bêbado, matava outro 'campesino'. O morto deveria ser João Miguel e o assassino passaria de 'campesino' a patrão. Indicou mais outras modificações menores, terminando por sentenciar: 'se não fizer essas modificações básicas, não podemos permitir que a companheira publique o seu romance' (QUEIROZ, 1995. p.40).

Rachel de Queiroz deixa o local do encontro, de acordo com seu relato, “em

⁶⁶ O relato sobre o envolvimento no Partido Comunista se encontra em detalhes no único livro biográfico da escritora, **Tantos Anos** (1998. p. 36), escrito em coautoria com a irmã, Maria Luíza de Queiroz.

⁶⁷ Getúlio Vargas, gaúcho, presidente vitorioso na Revolução de outubro de 1930, impôs no Brasil o fim das oligarquias que dominavam o poder no País. Implantou interventores nos Estados, reprimiu dissidentes da Revolução e impôs uma rigorosa censura aos meios de comunicação e criou o DIPP.

desabalada carreira”, abandona o partido e este a acusa por meio do órgão oficial do Partido Comunista, o jornal **A Classe Operária**, de “ideóloga fascista, trotskista e inimiga do proletariado”.⁶⁸ O envolvimento com os trotskistas se deu quando ela morou por um período bem curto com o marido, o poeta José Auto, em São Paulo, no início de 1933. Segundo conta, ela foi integrante da célula que contava com “Lívio Xavier, Mário Pedrosa, Aristides Lobo, Plínio Melo Arnaldo Pedroso Horta” (QUEIROZ, 1998: p. 64). O trabalho do grupo era basicamente traduzir as memórias de Trotski para a editora Atena, que tinha como proprietário o italiano Salvador Pintaude. Afirma a escritora na biografia **Tantos Anos**: “Salvador botava a gente para trabalhar e nos pagava um preço vil (...). Mário Pedrosa e Lívio, que se correspondiam com Trotski, conseguiram obter, gratuitamente, os direitos autorais de toda a sua obra” (*Idem. loco citato*).⁶⁹

Apesar de romper com o Partido Comunista e de não ter ligações com a política partidária, pode-se afirmar que o exercício político da escritora se manteve por meio da atividade jornalística. A política chega às páginas do jornal por meio de denúncias e de reclamações que têm como destino o homem comum, desprovido de atenção pública. Morando no Rio de Janeiro, é possível para a cronista observar as drásticas mudanças que a cidade enfrenta, na forma de organização do povo, na ausência de participação política da sociedade diante da ditadura de Getúlio Vargas, no nascimento das favelas que mostra o estado de empobrecimento de uma boa parcela da população. Rachel de Queiroz, na sua crônica política, retrata, enfim, o cotidiano do homem brasileiro pressionado por um sistema político que busca se desenvolver com a modernização industrial, mas que amarga grandes déficits sociais.

⁶⁸ Rachel de Queiroz se envolve, embora indiretamente, no golpe militar de 31 de março de 1964. A decisão política da escritora é contestada até hoje. Segundo ela conta, a figura de Getúlio Vargas presente do cenário político nacional por meio de João Goulart, presidente do País, após a renúncia de Jânio Quadros e toda a tensão existente entre os movimentos ruralistas e a crescente inquietação dos partidos de esquerda, com que a escritora não conseguia mais dialogar, a fizeram apoiar o general Castelo Branco, recebendo-os em casa para reuniões. “Quando foi se tornando mais aguda a situação de Jango, como as campanhas de Brizola para presidente, eu escrevia muito sobre isso, ajudava, conversava com os jornalistas, com Davi Nasser, com os meus grandes amigos Osório Borba, Raul Lima, Barreto Leite. E todos nós éramos ferozmente, claro, contra tudo aquilo. A nossa posição já não era de esquerda, mas não deixava de ser liberal, e em alguns, esquerdizante mesmo [...] nos reunimos na minha casa. As coisas foram se preparando, a gente conspirava, via o que um ou outro poderia fazer: passávamos a noite em 'vigília cívica’”. Ela diz que quando Castelo Branco assumiu a presidência nunca se envolveu diretamente na política. “Quando o general Costa e Silva subiu, por mim eu já teria me afastado. Ainda assim, o presidente me obrigou a fazer um artigo sobre o primeiro mês do governo Costa e Silva, artigo imparcial e até elogioso. Nunca cheguei a conhecer pessoalmente o general Costa e Silva. Nunca falei com ele em toda a minha vida. Quando Castelo morreu, em julho, eu já estava completamente desligada do movimento” (QUEIROZ, 1995: p. 206-207).

⁶⁹ Segundo conta a escritora Rachel de Queiroz, no livro *Tantos Anos* (Siciliano, 1998), em 1935, morreu sua filha Clotilde, de meningite, no sítio do Pici, em Fortaleza, onde estava morando. Em 1936, deixou o Ceará ainda com José Auto, para morar no Rio de Janeiro. Já estavam separados, mas só oficializam o desquite no Rio.

Da Ilha do Governador, bairro suburbano do Rio de Janeiro, onde a escritora morou por mais de uma década, Rachel de Queiroz reflete sobre a política, a cidade com seus costumes em pleno movimento e que tanto pressionam os cidadãos, minando-lhes o bem-estar, a liberdade perdida para o novo alvoroço que a modernidade estabelece às relações, sejam as do trabalho, sejam as sociais ou familiares. Do outro lado do mar que separa a Ilha do Governador da cidade do Rio de Janeiro, Rachel define o seu papel como escritora naquele veículo tão efêmero, o jornal, mas com potencial de fazer reverberar a mensagem que carrega sua crônica. No texto publicado em outubro de 1944, “Nós, os palradores”, a cronista destaca o papel do intelectual que exercita o diálogo diário com o leitor. Nela, Rachel responde à crítica que recebeu de um leitor por não estar “cumprindo o seu papel de intelectual, escrevendo a respeito da guerra”. A cronista afirma, então, que diferente dos especialistas que comentam, no jornal, os temas movidos por um conhecimento específico, os literatos vivem a “agonia de tântalo” e observa: “(...) lá está a guerra, imensa, fascinante, pavorosa, atraindo o homem e seus pensamentos como aquela montanha de imã da história de Júlio Verne. E simultaneamente nos assalta a humilde consciência das nossas limitações, o receio de asneiras com palpites estratégicos e – principalmente – o medo de fazer vil retórica numa hora tão grande (QUEIROZ, 1944. p.3).

Para Rachel, portanto, a escrita no jornal se faz tendo como base os limites de atuação e repercussão da palavra escrita. Se por um lado, torna-se urgente e necessária a notícia e o comentário que alimentam a alma do homem no “século da informação”, por outro, o jornal é produzido por meio de um esforço intelectual que escapa das possibilidades dissertativas que rodeiam os grandes temas. A palavra no jornal estaria impregnada de cotidiano, do cenário comum da vida na cidade. A escritora recorre à imagem do cinema numa cena de um filme de inglês sobre a guerra, na qual uma personagem, a despeito de uma explosão que ocorre no abrigo antiaéreo, onde está escondida, canta uma canção desafinada, mas que acalma os companheiros.

O cronista, supõe Rachel de Queiroz, se exercita como a moça, que sem poder fornecer explicações sobre o ataque, consegue alcançar quem está por perto: “Talvez seja essa nossa intenção quando nos arriscamos em assuntos ligeiros, quando discutimos a vida cara e a falta de transportes, e falamos sobre livros, sobre teatro ou sobre quadros” (*idem, loco citato*). A escritora destaca nesta crônica as limitações do ofício de cronista diante da realidade que se impõe ainda mais drástica que os revezes do dia a dia. Mais tarde, em 1948, em “Que vos dirá a cronista?”, Rachel revela o dilema de escolher entre tantos assuntos amargos, aquele que vai “embalar” o coração do leitor. No entanto, mais uma vez, não

encontra alívio, embora o procure no País ou no Exterior, no campo ou na cidade, na ciência, no cinema ou na literatura: “nada há para dizer que anime ou dê felicidade”.

O mundo, para Rachel, estava mergulhado num cenário aterrador, onde as guerras, o abandono, a opressão, as lutas religiosas e raciais, a bomba atômica, os gases venenosos, o terrorismo, a miséria e a fome minavam o vigor da humanidade. A ciência, segundo a escritora, perdera o fascínio, ao por a máscara de um oficial nazista. Como extrair desse mundo assuntos que pudessem trazer algum alento aos leitores?: “Quereis pois o público ouvir esses comentários, mergulhar nesse mar amaríssimo, e nele se suicidar junto conosco?” (*id. loc. cit.*). O papel do intelectual não seria outro, portanto, que não fosse o de viver o seu tempo, expondo o destino humano e revelando a sua inconstância e contradições. O escritor não poderia, pois, apartar-se de sentir as dores do humano que ele próprio carrega.

Em **Literatura como Missão: Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República**, o historiador Nicolau Sevcenko revela como o “novo jornalismo” brasileiro, que se desenvolveu a partir das primeiras décadas no século XX, impulsionado pela onda modernizante e pela nova república instalada no fim do século XIX, se construiu como “o fenômeno mais marcante na área da cultura, com profundas repercussões sobre o comportamento do grupo intelectual” (2003. p.118), concentrando-se no Rio de Janeiro, capital que agrega a maior parte dos intelectuais brasileiros e que se centraliza, além do homem de letras, as principais atividades culturais do País. É justamente por meio do jornal que os intelectuais discutem o processo de mudanças que atingem o Brasil modificando valores e abalando os alicerces das tradições.

O cronista, de alguma forma, de acordo com Sevcenko, é o agente que desvenda o novo mundo em franca ebulição: “Os cronistas acompanham desolados os seus estertores, pranteando-os um a um. Abundam as exprobrações contra a 'tecnologia e a ciência', a 'mecanização e a metodização' da vida moderna' que mataram os ideais do Amor, da Arte e do Sentimento” (2003, p.120). Embora o historiador afirme que todo esse processo, que inseria severas alterações que minavam as bases de uma sociedade em pleno processo de afirmação, atingisse a própria imagem do intelectual, solapado no seu poder de interprete social e de “iluminado” homem das letras, torna-se importante ressaltar o papel desse intelectual que é absorvido como força transformadora na atividade jornalística.⁷⁰ Embora

⁷⁰ Para Nicolau Sevcenko, o advento da implantação da República no País criou novos segmentos sociais que abriram novos flancos de atuação, principalmente nas novas instituições públicas que surgiram, alterando fortemente as escalas de valor e do poder vigentes no País. O intelectual cede, portanto, de forma involuntária seu poder para os novos funcionários públicos investidos de responsabilidades nas repartições ou mesmo transforma muitos desses intelectuais em legítimos representantes dessas instituições. “A principal consequência

muitos se acomodassem aos novos tempos, outros se mantinham inconformados e se mostravam dispostos a exercerem a atividade que Sevcenko chama de “escritores-cidadãos” que se mantinham com os “olhos postos nos centros de decisão e nos rumos da sociedade numa atividade perversa de 'nacionalismo intelectual’”. (*id. ibidem*. p.135).

Pode-se afirmar, portanto, que a escrita cidadã da cronista Rachel de Queiroz é ampla e diversa. No cenário político, ela tanto atua no campo local, com a “pena” voltada para a Ilha do Governador, denunciando as agruras dos moradores que sofrem com a falta d’água potável, quanto mira no Palácio do Catete e seus governantes. Além disso, denuncia a prática da discriminação racial no País, alerta contra a violência dos linchamentos que assolam em vários pontos da nação, denuncia o trabalho escravo nas minas e teme pelo futuro incerto onde a Segunda Guerra Mundial está lançando o mundo.

Ainda em fevereiro de 1929, a jovem cronista, com então 18 anos, escreve em texto publicado, no **O Povo**, com o título “Mais uma onda de sangue”, sobre o anseio revolucionário dos jovens brasileiros para tirar o País do que ela chama de “paralisia”, reconhecendo é no campo das ideias que os combatentes batalham: “Eles – os jovens – são os únicos terapeutas da paralisia nacional. [...] normalmente a luta provocando choques de opiniões e teorias opera um trabalho de saneamento, fazendo a seleção dos melhores” (QUEIROZ, 1929. p.1). No Natal de 1944, Rachel de Queiroz reflete sobre o dilaceramento das certezas que envolvem a humanidade: “No ano passado era simples: toda gente desejava apenas a vitória, muito alemão morto, muito japonês afogado no azul pacífico, Hitler, Hirohito, Mussolini pendurados na mesma ponta de corda”. No entanto, passados 12 meses, o mundo está cada vez mais complexo e nem a vitória iminente dos aliados numa guerra em escala mundial contra a Alemanha traz sossego:

[...] as coisas já perderam muito do seu contorno definido e essencial, da sua direta e rude simplicidade. Morrem gregos nas mãos dos aliados, briga Chiang-Kai-Shek com os generais americanos, a Polônia procura escapular com uma enguia da mão do russo, a América Latina zumba inquieta com as complicações argentinas, a Índia é o mesmo caldeirão de feiticeira de sempre, no qual ferve ouro, sangue, peçonha e ervas desconhecidas. [...] Guerra, guerra e vitória – mas saberá este pobre mundo o que há de fazer sua vitória? Talvez seja precisamente da vitória que ele tenha medo (QUEIROZ, 1944. p. 3).

Cabe destacar aqui a singeleza do diálogo expresso na forma coloquial, a fim de materializar os sentimentos do leitor. Logo no início da crônica, Rachel de Queiroz descreve os elementos característicos de uma ceia de Natal, provocando no leitor a imagem imediata

desse processo foi a descaracterização do intelectual e do literato tradicionais, que se dissolveram em meio à sociedade. O saque de algumas citações providenciais resolvia a questão da identificação do intelectual” (*id.*, 2003. p.125).

da festa cristã tão significativa para os povos do Ocidente, para, logo em seguida, lembrar que o desejo de pôr fim aos personagens políticos belicosos, da mesma forma, dividia espaço com o cenário natalino-cristão. Era com se, no mesmo quadro, onde, pacificamente distribuem-se as castanhas e os nacos do peru e faz-se uma prece ao Menino deitado numa manjedoura, fuzila-se Hitler, enforca-se Mussolini e afoga-se Hirohito. A cronista praticamente se apossa dos pensamentos do leitor, a fim de desvendar a complexidade do mundo naquele Natal de 1944, e por em xeque a mensagem religiosa:

E ouvindo o velho slogan da Igreja: Paz na terra aos homens de boa vontade, o mundo interpela o Menino-Deus: [...] 'o difícil Menino-Deus é no meio de tantos ambiciosos, de tantos colaboracionistas, piratas, fascistas, democratas de águas turvas, caudilhos e salvadores, o pobre mundo exausto, bêbado ainda com os bombardeios, descobrir quais são realmente os homens de boa vontade (*idem. loco citato*).

Entre 1948 e 1950, Rachel de Queiroz escreveu as crônicas com o conteúdo mais crítico e duro contra o PSB do presidente Eurico Gaspar Dutra (1945-1949), partido apoiado pelo então ex-dirigente do País, Getúlio Vargas (1930-1945 e 1950-1954), que dominava e mantinha forte influência política no Brasil, mesmo depois de deixar o poder, graças ao golpe militar de 29 de outubro de 1945, que o depôs, após as intensas pressões exercidas por vários segmentos sociais contra a ditadura varguista.⁷¹ De acordo com Sônia Bercito (**O Brasil na década de 40: Autoritarismo e Democracia**, 1999), a queda do Estado Novo não apaziguara por completo os ânimos em torno do novo governo do general Gaspar Dutra que, no último momento da campanha de 1945 fora apoiado por Vargas, e surpreendera nas urnas, derrotando o candidato da UDN, Eduardo Gomes. Gomes era o preferido pelos intelectuais e apoiado amplamente por boa parte da imprensa, incluindo jornais que compreendiam os Diários Associados, dirigido pelo primeiro grande empresário da comunicação no Brasil, Assis Chateaubriand; O Globo, ainda em poder de Herbert Moses, o **Correio da Manhã**, do jornalista Paulo Bittencourt; o Estado de S. Paulo, interdito durante o Estado Novo, mas que havia voltado à família Mesquita. (BERCITO, 1999 p. 66). O jornal **Diário de Notícias**, publicava à época as crônicas da escritora Rachel de Queiroz, reproduzidas no *O povo*.

O jornal **Diário de Notícias**, fundado pelo jornalista Orlando Dantas (1930-

⁷¹ A deposição do presidente Getúlio Vargas, mantido no poder a partir de 1937 por meio de um golpe do próprio governo para instalação do Estado Novo, se deu, principalmente, em virtude das manifestações em favor das liberdades democráticas no País, após a vitória dos Aliados, apoiados pelo Brasil de Vargas, na Segunda Guerra Mundial. De acordo com Sônia de Deus Rodrigues Bercito, autora de **O Brasil na Década de 40: Autoritarismo e Democracia** (Ática, 1999), o enfraquecimento do regime ditatorial se consolidou com a união dos opositoristas liberais e comunistas contra o regime Vargas, que “animados com o posicionamento brasileiro, voltaram do exílio a que haviam se submetido em vista das perseguições sofridas” (*idem. ibidem.* p.54).

1974)⁷², se transformaria, então, na trincheira de onde a cronista atacava de forma incessante o governo do general Dutra, o parlamento com sua maioria pessedista, e enaltecia as qualidades políticas e morais do candidato Eduardo Gomes, que enfrentou novamente as urnas, desta vez, tendo como adversário o próprio Getúlio Vargas, em 1950. A temperatura das crônicas foi subindo, à medida que se aproximava o pleito. Em dezembro de 1948, na crônica “Ovelhas Negras”, a escritora acusa os membros do Congresso Nacional, partidários do getulismo, de aumentar os próprios salários, causando uma onda de protestos no País contra o Parlamento. A cronista reage. Compara os salários de 15 contos de réis propostos aos deputados em relação aos 6 contos de réis pagos para muitos juízes que trabalham em cidades do interior do Brasil e diz que a República inventou “magnatas do dinheiro público”, desferindo golpes certos contra o governo central, e bradando em defesa do Parlamento

foram necessários 15 anos de fascismo para se confundirem o grupo de aventureiros do bolso gordo e o grupo de homens públicos, tradicionalmente pobres e honrados, que sempre geriram o país. [...] Os tubarões novos-ricos, mandando, são novidades do getulismo. [...] No caso do aumento, só quem fez sujeira, e com olho no dinheiro, mandou às favas a decência, a lei a respeito do eleitorado foi o partido do governo, o partido do poder (QUEIROZ, 1948. p.1).

O tom incisivo da crônica se mantém crescente. A escritora acusa o governo de autoritário ao cercear, diariamente, o direito constitucional, coibindo “a liberdade da palavra e de reunião”, que ela considera mais grave que os aumentos dos subsídios aos parlamentares. Diz que as práticas do governo são “imorais” e que o PSD “tem andado, nesses três anos de governo, quebrando galharia grossa na caatinga democrática, rebentando o que não cede, estourando, rasgando, violando, impinchando, silvestrizando, baratizando, enriquecendo o país senão com outras coisas, pelo menos com inúmeros neologismos truculentos” (*idem. ibidem.* p.1).

Na crônica “Nem plantando dá”, a escritora dá sequência ao trabalho de criticar o governo Gaspar Dutra. Ela conta a história de um homem que vendera tudo o que tinha para atender ao apelo do governo de investir na agricultura, mas o plano vai por água abaixo. O texto, com forte pendor kafkiano, mostra um cidadão enredado no labirinto das próprias leis governamentais que lhe impõem um jogo desumano, de sorte que, quando o cidadão, por fim, consegue alcançá-las, estas lhe fogem completamente da aplicação. O homem perde todos os recursos e Rachel explica:

⁷² Alzira Alves de Abreu relata no livro **A Imprensa em Transição: O jornalismo brasileiro nos anos 50**, o movimento das ideias políticas que animavam a imprensa, a partir de grupos de intelectuais, segundo a escritora Rachel de Queiroz. Em entrevista, Rachel confirma que os “temas que mais provocavam debates apaixonados, em todos os grupos, eram os ligados à política” (ABREU, 1996. p. 24). Na mesma época que Rachel de Queiroz, escreviam para o **Diário de Notícias** Afrânio Coutinho, Cecília Meireles, Gustavo Corção, Homero Homem, entre outros (*idem. ibidem.* p. 31).

Esta história não vale como desventura pessoal, está aqui como exemplo. Mostra como costumam as autoridades deste país tratar os míseros contribuintes, como desprezam suas iniciativas, como sonegam seus direitos, como fazem pouco do seu tempo, do seu dinheiro e do seu esforço. Como estão longe, na prática, as campanhas demagógicas do governo, o rumo ao campo, e outros ramos da realidade efetiva (QUEIROZ, 1949. p.1).

Mesmo num ambiente de restrições à liberdade de livre expressão, Rachel de Queiroz, em tom de denúncia, afirma que o governo central é ineficiente para atender às necessidades dos seus cidadãos, considerando que os trata com indiferença e desprezo:

Ninguém vale nada, ninguém tem proteção, ninguém tem a quem recorrer. A polícia só conhece o cidadão para espancar [...], as repartições não dão confiança [...], as torneiras não têm água, as estradas afundam na lama. Nos hospitais não há leito, e quando há, não há médicos. O mesmo se dá nas escolas, onde não há matrícula nem para a metade das crianças que se apresentam (*idem. loco citato*).

Nesses textos recheados com o mais puro apelo político, Rachel de Queiroz constrói sua crônica jornalística a partir dos contornos do noticiário que rodeia as ações dos governantes e mostra um nível intenso de envolvimento com a temática. Pode-se notar ainda a densa adjetivação utilizada nessas crônicas. A leveza e o humor que norteiam a produção cronística de Rachel, ao tratar de outros assuntos, cedem lugar a quase uma “aspereza” de linguagem, como acontece na crônica “O diabo penoso vestido de verde”, de setembro de 1949. Aqui, Rachel de Queiroz critica duramente a ligação entre os partidos políticos ditos democráticos (PR, PL, UDN) a agremiações que apresentavam uma trajetória política vinculada ao fascismo e ao integralismo (PSB, PTB, PSP)⁷³, com a justificativa de proteger o País do comunismo. É importante observar que a escritora Rachel de Queiroz é avessa tanto ao fascismo quanto ao comunismo, se enfileirando ao lado da defesa da plena liberdade de direitos civis e por políticas capazes de promover a equidade social, ou seja, um regime democrático. Nesta crônica, ela desfere golpes duros aos arranjos partidários⁷⁴ que tomam

⁷³ O Partido Social Democrático (PSD) fora articulado por Getúlio Vargas na crise política do início dos anos 40 que reunia contestações contra a vida partidária no País. Em torno desse partido se juntavam os grupos vinculados à situação política e às lideranças agrárias. O Partido Trabalhista Brasileiro também foi uma iniciativa de Getúlio Vargas para se contrapor à influência do comunismo entre os sindicatos. O Partido Socialista Brasileiro reunia as agremiações com tendências de esquerda. O Partido da União Democrática Nacional se firmou com um dos principais partidos de oposição reunindo os esquerdistas. Para defender os interesses da classe média, surgiu o Partido Social Progressista. O integralismo fundou, por meio do líder Plínio Salgado, o Partido de Representação Popular (PRP) (BERCITO, 1999. p.64-65).

⁷⁴ Quando a cronista fala dos partidos ligados ao Eixo, se refere principalmente aos partidos ligados a Getúlio Vargas que defendiam as premissas do fascismo e do nazismo. A Alemanha, a Itália e o Japão formaram o chamado países do Eixo na Segunda Guerra Mundial (1939-1945). A presença dos comunistas de volta à política partidária no País é outro dado a chamar a atenção. O Partido Comunista, posto na ilegalidade pelo governo Vargas, volta a participar da vida pública, concorrendo nas eleições de 1945, com o candidato Yedo Fiúza, que conquistou 10% dos votos. No governo Dutra as greves e as manifestações contra a política econômica puseram em evidências os comunistas. A crise se agravou e o presidente Dutra tornou o Partido Comunista ilegal mais uma vez e cassou o mandato dos parlamentares comunistas no total de 14 deputados e um senador, Luís Carlos Prestes. (*idem. ibidem. p.67 e 72*).

conta do País:

O mais alarmante de todos os sintomas de nossa podridão política é a promiscuidade reinante entre as chamadas correntes democráticas e os abjetos fascistas nacionais, é o conluio dos partidos liberais com os assassinos noturnos de maio de 38, são os patriotas de braços dados com os antigos espíões do Eixo. [...] Está no auge a pregação anti-comunista. [...] Não defendo comunistas. Ninguém mais do que um socialista sincero pode ser adversário irreconciliável desse partido de fanáticos superreacionários postos cegamente ao serviço do totalitarismo stalinista. Mas uma coisa é se denunciarem os comunistas pelo que eles são e, outra coisa é se entrarem em conluio com os *gangsters* verdes a pretexto de aliança sagrada contra os vermelhos. (QUEIROZ, 1949. p. 1)

No ano de 1950, o tom político se mantém dominando os textos e tudo era motivo para criticar o governo, a começar pelos jovens que não tinham ideia do que era a prática política realizada por “homens honestos”. Segundo ela, a nova geração criada lendo na escola a cartilha com a história da “infância do menininho de S. Borja”, que começou a ter “ciência do mundo através de uma imprensa e de um rádio controlados pelo DIP⁷⁵, não poderia ter pior ideia dos políticos. E que esses jovens iriam votar no ex-ditador ou em quem ele mandasse porque, “afinal de contas, Getúlio não os decepciona, uma vez que esperam de Getúlio exatamente o que ele é. E em consequência faz um medo terrível que Getúlio se apresente candidato, porque é bem capaz de ser eleito para castigo nosso” (QUEIROZ, 1950. p.3).

O aparecimento dos discos voadores que “surgiam nos céus no Brasil” foi o mote para que a cronista afirmasse que acreditava mais neles do que nos homens que ocupavam o Palácio do Catete. Por fim, uma pausa para o bom humor, e aceitou candidatar-se à presidência da República, numa crônica cheia de ironia. “Eu, presidente” é uma resposta ao texto publicado no jornal pelo escritor Osório Borba, intitulado “Mulher e Civil”, sugerindo que Rachel de Queiroz se candidatasse à sucessão do presidente Gaspar Dutra. Ela aceita a “brincadeira”. Numa crônica bem humorada, admite que a “mosca azul do poder” poderia, sim, alcançá-la: “Pois, fique sabendo meu caro Borba que a mosca azul é, efetivamente, o diabo. Pega. [...] Veja que até eu! [...] comecei sorrindo da brincadeira – daí a pouco o sorriso foi virando devaneio e se não cuidou em mim, estaria reproduzindo a frase [...]: se todos podem, por que só eu não posso?” (QUEIROZ, 1950: p.3).

⁷⁵ O Departamento de Imprensa e Propaganda criado pelo governo Vargas, dirigido por Lourival Fontes, controlava a propaganda do regime getulista e aplicava a censura nos meios de comunicação. Além disso, organizava as comemorações oficiais do Estado Novo em datas como o Dia do Trabalho, o dia do aniversário do presidente, a Semana da Raça, a Semana da Pátria. Segundo Maria Helena Capelato, em **Multidões em Cena: Propaganda Política no Varguismo e no Peronismo** (Papirus, 1998), a constituição de 1937 “legalizou a censura prévia à imprensa”. O artigo 1.222 estabelecia o fim da liberdade de imprensa “e admitia a censura a todos os veículos de comunicação. Com a criação do DIP, praticamente todos os veículos de comunicação foram obrigados a se recadastrarem. Em 1940, 420 jornais e 346 revistas não conseguiram registro no DIP (CAPELATO, 1998. p.69-70).

Elabora, portanto, a sua plataforma de governo fincada na ética com o bem público e a garantia da livre expressão política. Os ingredientes para a construção das bases governamentais da cronista são os fatos recentes da história política brasileira adicionados a boas doses de ironia e bom humor. Primeiro, a “presidente” faria votar a Lei de Talião para aplicá-la à Polícia e aos políticos desonestos: “Trata-se”, diz a cronista, “de excelente norma do direito que anda bastante esquecida”. “Os comunistas andariam à solta”, porque, segundo a candidata, “não iria gastar o bom dinheiro tão útil à minha propaganda, fazendo propaganda deles – apresentando-os como os terríficos, os medonhos, os perigosíssimos”. Por fim, o “problema o Getúlio Vargas” seria resolvido com reza pública: “[...] melhor seria eu mandar fazer preces públicas pedindo a morte do ex-ditador. Porque aquele homem enquanto tardar, intriga e faz sujeiras. É como sogro, sogra, milho e feijão, só pode ter préstimo debaixo do chão” (QUEIROZ, 1950. p.3).

Em junho de 1950, a cronista aconselha abertamente os leitores a votarem no Brigadeiro Eduardo Gomes, em disputa eleitoral à presidência contra Cristiano Machado e o próprio Getúlio Vargas, que concorria a presidente, sem nenhum apoio da imprensa e quase nenhum apoio de outros correligionários. “Confesso que se pudesse fazia todo mundo votar no Brigadeiro”, dá início à crônica “Brigadeiro & Cristiano” e supõe que ele é o candidato de todas as pessoas que têm juízo e não querem ver Getúlio Vargas de volta à presidência. Embora considere Cristiano Machado um “homem cordial e bem educado,” ressalta que, talvez, o candidato não seja afeito ao trabalho da “escória humana tão encontradiça na política”. Já o Brigadeiro Eduardo Gomes, segundo a cronista, é homem talhado para o trabalho. “É o oposto do homem cordial”, sugere Rachel de Queiroz, acrescentando que Eduardo Gomes “é homem feito mais de arestas que de curvas, um severo, um vigilante, um esculpido na pedra”, afirma a escritora, detalhando, em seguida, o motivo central da defesa em torno do candidato de sua escolha:

É porque enfrentamos um caso de vida ou morte e não podemos facilitar, pois lá está o papão de São Borja amolando os dentes e afiando a faca para melhor nos carnear. Quer positivamente elegendo-se, quer negativamente, provocando um golpe militar que o impeça de eleger-se, Getúlio representa ameaça de gravidade imensa (*idem. opere citato. p. 3*).

O fato é que nas eleições de 3 de outubro de 1950, o “papão de São Borja” venceu o pleito com 48% dos votos e o candidato da cronista amargou a derrota do segundo lugar com 29,7% dos votos computados (BERCITO, 1999. p. 83). A reação era certa. A cronista presta contas em público do resultado das eleições bradando contra paulistas, baianos e pernambucanos que garantiram maioria dos votos a Getúlio Vargas e diz que se

dependesse do Ceará e do Piauí, Eduardo Gomes teria sido eleito presidente do Brasil. Na crônica “O canto do cabeça-chata”, Rachel de Queiroz questiona:

[...] que foi que vocês fizeram? Porque nós Ceará e Piauí podemos ser cabeças-chatas, amarelos, empambados, cara de bugre, filhos da seca. Somos tudo isso, mas temos nos ossos uma coisa que não tem muita gente que batia no peito e se pabulava de valente e democrata: – o que nós temos é tutano (QUEIROZ, 1950. p. 3).

Na crônica seguinte, “Anticonstitucionalíssimamente”, Rachel de Queiroz defende “a maior eleição” da história dos 61 anos de República brasileira e se opõe à tentativa de questionamento da eleição de Getúlio Vargas, que a escritora chama de “golpe de estado legal essa negação de última hora do já conhecido resultado das urnas”. Para ela, mesmo que o “mal” - ou seja, a vitória de Getúlio - estivesse feito, haveria de se respeitar a “lição de democracia do povo”. Mais de um mês após o pleito presidencial, em novembro de 1950, a escritora reconhece o limitado poder do escriba de jornal e redimensiona o papel dos intelectuais brasileiros na cruzada anti-getulista. Na crônica “Um pouco de autocrítica”, surge uma Rachel de Queiroz cheia de pesar por reconhecer o pouco alcance de sua pena:

... fracassamos, fracassamos completamente, todos os que, jornalistas e escritores, nos imaginamos em contato com o povo, nos iludimos, cuidando que éramos intérpretes do seu pensamento. A dolorosa verdade é que o povo – as chamadas massas trabalhadoras – o povo não nós lê, o povo não nos conhece. E a pequena parte de que nos lê, não nos escuta. O povo não se interessa absolutamente pelo que dizemos. No fundo o que nós somos é um divertimento de grã-finos – ou quando muito de pequeno-burguês (*idem. loco citato*).

Não é do ano de 1950, que o papel dos intelectuais no Brasil está passando por uma drástica mudança. Nicolau Sevcenko aborda a questão constatando que desde o final do século XIX, teve início no País um redirecionamento desses papéis e que o jornalismo foi um grande influenciador dessa mudança. O poder “dos homens de letras” passou a ser dividido com os homens da “pena de aluguel”, que passaram a constituir o exército de profissionais mal pagos que engrossaram o pequeno exército de jornalistas que se ajuntaram em torno na nova atividade em plena expansão no início do século XX. A partir dos anos 30, a historiadora Maria Helena Capelato observa que houve um forte movimento em torno dos intelectuais que, de alguma forma, foram envolvidos com o movimento que levou Getúlio Vargas ao poder. No Estado Novo, além do DIP, foram criadas as revistas **Cultura Política** e **Ciência Política** em torno das quais gravitavam diversos intelectuais. A primeira informava ter sido concebida como uma revista de estudos brasileiros, enquanto a segunda “se autodefinia como uma escola de patriotismo”, voltada para os ensinamentos do Estado Novo” (CAPELATO, 1998. p.120). O plantel de intelectuais que escreviam nestes veículos é de

primeira grandeza:

Nas páginas desses periódicos encontravam-se artigos de escritores como Cecília Meireles, Gilberto Freyre, Vinícius de Moraes, José Lins do Rego, Manuel Bandeira, Nelson Werneck, Graciliano Ramos, Oliveira Viana, Gustavo Barroso. O editor da Cultura Política (Almir de Andrade) afirmava aceitar a colaboração de todos, independente do seu cunho ideológico (*idem, ibidem*. p.122).

A historiadora Helena Capelato alerta, no entanto, para o projeto educacional que tomou corpo no período Vargas e que envolveu Gustavo Capanema, que permaneceu à frente do Ministério da Educação no período de 1934 a 1945. O ministro pertencera ao grupo de intelectuais mineiros dos anos 20 de quem se manteve próximo durante todo o período em que trabalhou no governo Vargas. De acordo com Capelato, em torno de Capanema havia um círculo de intelectuais que se mantinham afastados ideologicamente do regime estadonovista. Ela cita como exemplo, o poeta Carlos Drummond de Andrade, chefe de gabinete de Capanema, que chegou a declarar-se simpatizante do comunismo. Para ela “a presença desses intelectuais no Ministério não significava adesão ao autoritarismo; eles se colocavam na posição de funcionários públicos. Além disso, deles não foi exigida, como de outros funcionários, fidelidade ideológica” (*id., ibid.* p.121).

Mas, se alguns intelectuais se mantiveram próximos ao poder, Sônia Bercito pondera que muitos outros se afastaram o quanto puderam do Estado Novo de Getúlio Vargas e se engajaram politicamente nas correntes de oposição que, de acordo com a historiadora, continuaram atuando mesmo diante do “arbítrio e da violência” que tinham curso livre na ditadura de Vargas. Graciliano Ramos chegou a ser preso em 1936, acusado de ter ligações com comunistas e escreveu, na prisão, **Memórias do Cárcere**. A historiadora conclui, portanto, que

o engajamento político-social dos intelectuais, nos anos 1940, se expressou no posicionamento político assumido por vários deles no processo que levou à queda de Getúlio. [...] Esses profissionais vieram a público defender a liberdade de expressão e o retorno à normalidade institucional, concorrendo junto a outras manifestações para desestabilizar o regime (*id., ibid.* p.87).

Não é de estranhar que, no fim dos anos de 1940, os intelectuais que fizeram oposição a Getúlio Vargas se enfileirassem contra o retorno do ditador ao poder central e que o jornal fosse o palco da luta pelas consciências. Pelo relato da cronista, esta luta parecia tomar conta dos veículos impressos, como atesta a escritora Rachel de Queiroz: “Durante cinco anos pregamos incansavelmente os erros da ditadura, dissecamos até à exaustão os crimes, a má fé, a improbidade política, a vocação fascista do ditador. E a imensa massa urbana que veio a sufragar Vargas provou que, no que se refere ao povo, propriamente, pregamos no deserto” (RACHEL, 1950. p. 3). A pregação da doutrina anti-getulista ficou a

cargo não apenas dos “escritores que só aparecem aos domingos, num canto de suplemento literário”, como era o caso dos cronistas. Rachel destaca o papel dos “jornalistas de todo o dia”, cuja missão, em se tratando de falar contra Vargas, parece ter sido nula:

Jornalistas que mantêm coluna diária em folhas de grande tiragem como José Lins do Rego, Prudente de Moraes Neto, Osório Borba, Gustava Corção, Genolino Amado, Rubem Braga, Joel Silveira, Magalhães Júnior, Henrique Pongetti e tantos mais, representando as mais diversas correntes do pensamento democrático nacional. [...] E onde está o seu público. E o nosso também – os que escrevemos aos domingos? Onde está a nossa popularidade? (*idem, loco citato*).

A escritora parece se surpreender com a clareza da mensagem em favor do Brigadeiro Eduardo Gomes, apoiado pela imprensa, ainda sob o regime esfacelado de Getúlio, em 1945 e em 1950, em contraposição ao tamanho da derrota do candidato dos intelectuais nas duas últimas eleições. “Que será que há entre nós e o povo? Que será que nos falta para interessar?”, questiona a escritora, afirmando em seguida que todo o trabalho de “catequização do eleitorado” popular se tornava nulo diante de um “esquiper de rádio inescrupuloso” e pergunta a escritora: “Qual a linguagem que eles – os porta-aviões do populismo sabem falar – que nós não sabemos?”

No cenário político da disputa pelas mentes, não apenas o jornal dá as cartas, o rádio e cinema com documentários cinematográficos e cinejornais ganham um papel relevante em todo o governo de Getúlio Vargas (CAPELATO, 1998. p.70). Enquanto os intelectuais se entrincheiravam nos veículos impressos, palco da elite pensante do País, a evolução do rádio alcançou, principalmente, e em larga escala, uma massa de trabalhadores urbanos pouco escolarizados, além da população interiorana, que tinham no rádio única fonte de informação e de entretenimento. A historiadora Maria Helena Capelato mostra a evolução do uso político do rádio no Estado Novo de Vargas, revelando o empenho que os “ideólogos nacionalistas, artífices do Estado Novo” depositavam no projeto da radiofusão educativa para formar “a consciência nacional considerada indispensável à integração da nacionalidade” (*idem, ibidem*. p. 76).

Na década de 30 houve, portanto, um acelerado aumento no número das estações de rádio no País, saltando de 63, em 1937 para 111, em 1945. Nesse período, a quantidade de aparelhos saltou de 357,9 mil para 659,7 mil em 1942. Em 1950, de acordo com Haussen⁷⁶, citado por Luciano Klöcker, autor do artigo “*O Repórter Esso e Getúlio Vargas*”, havia em todo o País 300 estações de rádio. O rádio, segundo Capelato, se estabeleceu nesse período

⁷⁶ Fonte citada por Luciano Klöckner, no artigo “O Repórter Esso e Getúlio Vargas” *In: Vargas, agosto de 54: a história contada pelas ondas do rádio*. (Apud: HAUSSEN, Doris F. *Rádio e política – Tempo de Vargas e Peron*. Porto Alegre: Edipucrs, 2001, p. 56).

como fonte de prestígio entre ouvintes, graças ao conteúdo de entretenimento que ele veiculava, como programas humorísticos, musicais, radionovelas. Junto com o entretenimento estava o uso político intenso do governo na “reprodução dos discursos, mensagens e notícias oficiais”. O Estado Novo criou, ainda, o programa *Hora do Brasil*, que divulgava, em larga escala, os atos do governo. Segundo Capelato, citando Zahar Garcia, onde não havia tantos radioreceptores, o governo mandava instalar alto falantes nas praças, como acontecia em cidades do interior do Brasil. O Estado Novo criara um meio de se comunicar com o “público popular”, como se refere Rachel de Queiroz às massas urbanas que votaram em Getúlio Vargas.⁷⁷

O pesquisador Luiz Carlos Saroldi confirma que o império radiofônico montado pelo governo Getúlio Vargas vigorou mesmo depois da sua queda em 1945 e teve participação, embora mais discreta, no seu retorno ao poder. “Apesar dos seus cinco anos distantes do Catete, Getúlio continuava presente na inspiração do compositor popular. Entre as várias composições dessa época, das mais expressivas é *Ai, Gegê* (marcha de João de Barro e José Maria de Abreu), lançada em março de 1950” (SAROLDI, 2004. p. 160). A marcha começava com a seguinte estrofe:

Ai, Gegê!
Ai, Gegê!
Ai, Gegê! Que saudades...
Que nós temos de você

A derrota do candidato dos intelectuais que deixa a cronista perplexa oferece, segundo a própria escritora, indícios de que há um afastamento entre o que dizem os jornais e o que o povo, na sua maioria, escutava e seguia. A autocrítica de Rachel de Queiroz reflete amplamente as mudanças que se aceleram na formação dos centros urbanos, impulsionadas pelo processo crescente de industrialização promovido pelo governo de Getúlio Vargas e seguido por Gaspar Dutra, principalmente devido aos acordos firmados durante a Segunda Guerra Mundial, com os Estados Unidos, nação que liderava os países Aliados contra os do Eixo. Havia no País outros anseios de viés econômico que pareciam suplantar a sofisticada mensagem ideológica que tomava conta do getulismo, ao mesmo tempo que o cenário político se mostrava diverso do das décadas de 30 e 40, como deduz a escritora:

Diz-nos alguém que o mistério está em que Vargas soube interpretar a luta de classes da maneira primitiva, simplista e infantil pela qual compreendem nossas massas. Talvez. Mas o que precisamos, o que é urgente, é que descubramos por nossa vez a maneira de tocar a corda secreta do coração do povo, que eles atingem e

⁷⁷ De acordo com Luciano Klöckner, no artigo “O Repórter Esso e Getúlio Vargas” In: **Vargas, agosto de 54: a história contada pelas ondas do rádio**, no início dos anos 50, o Brasil está com 50 milhões de habitantes, seis milhões de eleitores e uma taxa de analfabetismo que beira os 70% (KLÖCKNER, 2004. p.139).

nós não atingimos. Afinal, entender e comover as gentes é o nosso ofício. E, como profissional da pena, o exercício me parece fascinante. [...] Vamos ver se desta vez não fracassamos. Se seremos capazes de exibir ao povo os pés de bode dos seus supostos anjos. E se novamente fracassarmos, o melhor então será que cuidemos de outro ofício. Porque material excelente e de sobra – ai de nós – não irá nos faltar. (QUEIROZ, 1950. p.3)

Esse novo rosto – ou rostos – que o Brasil está modelando, enquanto sonha em ser moderno nos anos de 1950, Rachel de Queiroz desenha da janela do trem, numa viagem do Rio de Janeiro para São Paulo. A crônica “Verso e reverso”, publicada em dezembro de 1950, é rica em descrições de cenário, mostrando ao leitor os detalhes do Santa Cruz, “luxo americano de aerodinâmicas”, com paredes prateadas, mas basta acordar-se pela madrugada, levantar as cortinas e desvendar os contrastes do País. Da cabine luxuosa do trem é possível ver o outro mundo que se esparrama lá fora: “Meu Deus, isso é bem Brasil. O luxo subindo gravemente a ladeira, onde se acocora a miséria, as residências fidalgas da Lagoa Rodrigo de Freitas com a favela do Cantagalo nascendo no fundo dos seus quintais” (*idem, loco citato*), retrata a escritora, projetando as discrepâncias econômicas, que, ao longo das últimas décadas, teriam erguido um País de desiguais: “Toda a desproporção do Brasil, todo o disparate desta nossa civilização acessória, importada, que fica apenas na superfície”, deduz a escritora. O tema mais uma vez é a política e ele se mantém como prática de ofício, espécie de missão da tarefa de desnudar uma realidade que parece não incomodar: “Até onde irá? Quando o povo inquieto, faminto, enxergará a cara dos cornacas que lhe treparam ao cachaço e que ele carrega e afaga pensando que o guiarão em bom caminho?”

O papel do escritor certamente está no centro de algumas das preocupações de Rachel de Queiroz que se vê como personagem imbuída da responsabilidade de criar condições para reflexão social e transformação. O anseio da escritora, como dever de ofício, é “tocar na corda do coração dos leitores”, um tipo de engajamento que talvez se depare com as ideias do escritor francês Jean Paul-Sartre (1905-1980).

No ano de 1948, Jean Paul-Sartre publicou na França o livro **Que é Literatura**, que acrescenta os questionamentos acerca do papel do intelectual e a função social do escritor, em resposta à crítica que tinha como destino sua defesa à atuação do homem como sujeito do seu tempo. Ele começa traçando uma distinção entre a poesia e a prosa, a partir da linguagem como elemento que distingue as duas formas literárias. Para Sartre, “a poesia não se serve das palavras, [...] antes que ela a serve” (2004. p.13). Ao contrário, a prosa se serve das palavras, o que leva o filósofo e romancista francês a afirmar que: “A prosa é utilitária por essência, eu definiria de bom grado o prosador como um homem que se serve das

palavras. O escritor é um falador; designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, insulta, persuade, insinua” (*idem. ibidem.* p.18).

De acordo com Sartre, a prosa é, antes de qualquer outra prática, uma “atitude do espírito”, cuja ação é percebida como se percebe os próprios membros do corpo. Por isso, a prosa se realiza tal como um instrumento privilegiado de certa atividade e que leva Sartre a perguntar: “com que finalidade você escreve? E a que empreendimento você se lançou e por que necessita ele do recurso à escrita?” (*id., ibid.* p.19). O próprio Sartre responde que em nenhum momento tal empreita poderia ter apenas como finalidade a contemplação. Entendendo a prosa como um momento verbal, a escrita teria o papel da fala e “falar é agir”, na concepção sartreana. Essa fala, portanto, teria o poder de nomear as coisas, fazendo que com a coisa nomeada perca a inocência. Assim, Sartre conclui que, ao falar, “eu desvendo a situação por meu próprio projeto de mudá-la, atinjo-a em pleno coração, traspasso-a e fixo-a em todos os olhares; [...] a cada palavra que digo, engajo-me um pouco mais no mundo e, ao mesmo tempo passo a emergir dele um pouco mais, já que o ultrapasso na direção do porvir” (*id., ibid.* p. 20).

Sem dúvida é no poder desta fala que também é ação que se fia a cronista Rachel de Queiroz, incorporando a escritora que assume papel definido de descortinar o real, a fim de tocar no véu da mudança. O “porvir” é tão imenso quanto incerto. Trata-se de um projeto de Nação elaborado na tênue confluência das várias correntes políticas, nas quais a cronista tenta se equilibrar, nomeando com custo o que lhe parece mais adequado enquanto modelo político nacional. E a tarefa exige persistência, didatismo e busca por novos modos de chegar à comunicação perfeita, mesmo que o tempo seja o melhor aliado ou o maior inimigo. Na crônica “Compasso de espera”, de fevereiro de 1951, Rachel de Queiroz afirma que é necessário manter o ritmo do papel de cronista, mesmo que se assemelhe ao disco na vitrola: “Em vez de dizer coisas, pois não há coisas novas pra dizer [...] – era só dar corda na vitrola e pôr o disco pra rodar. Quem quisesse ouvir que ouvisse: quanto a nós, nossa obrigação estava cumprida e acabou-se” (QUEIROZ, 1951: p. 3).

Para a escritora Rachel de Queiroz, o compromisso do escritor está na sua escrita, ainda que o cenário não se manifeste como o campo ideal, é ele a área definida para o trabalho intelectual: “Como é que poderemos agora ser literários, inteligentes, espirituosos?”, pergunta a cronista, que vê da sua janela de escritora a passagem do velho “caudilho vestido de veludo e cetim que volta ao som da xaranga”, ovacionada por uma procissão de “peonada”. Diante da cena, digna da “Tecnicolor”, a cronista pode até encolher a pena por um instante e deixar de acompanhar “passo a passo, hora a hora o ritual grotesco do entre-

mês tão sul-americano”,⁷⁸ mas a literatura estará ali. Ela planeja, então: “O papel é começar um ensaio sobre Proust. Ou um romance novo. Ou um poema em duzentos cantos que só estará terminado em 1960. Daí, quem sabe, talvez a espera não seja tão longa” (*idem, loco citato*).

O prosador sabe que as palavras “são 'pistolas carregadas””, afirma Sartre, citando Brice-Parain. E pode até calar-se, como supõe Rachel que fará o cronista enquanto espera o tempo fértil da escrita. No entanto, ao falar, o escritor “decidiu desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens, a fim de que assumam em face do objeto, assim posto a nu a sua inteira responsabilidade”. (SARTRE, 1998. p.21). A premissa do crítico francês está em consonância com a cronista que, numa crônica intitulada “Espécie de mais uma pausa para meditação”, escreve: “De instinto sabem o escriba ou o poeta que é muito difícil fazer-se reputação contando alegrias ou debulhando louvores”. Segundo ela, a vida e seus dilemas é que povoam o que interessa o homem, porque fala de si mesmo e da sua condição de humano.

Em outra crônica, publicada três anos antes: “Uma carta”, a escritora responde a um jovem de 19 anos que lhe escreve pedindo conselhos sobre o que ler. Ele diz que anda lendo muita literatura, porém, de autores que lhe mostram a vida tal como ele a conhece. A prática tem levantado a suspeita no rapaz de que “tanto fel e amargura” lhe sejam prejudiciais, o que o leva a consultar a cronista: “Peço, portanto, que com a sua experiência nesse assunto me indique alguns livros que falem de otimismo e de esperança, sem serem, no entanto, romances cor-de-rosa”. Ao que a cronista responde:

Meu caro leitor, [...] a vida não é não é nenhuma promessa, o que ela é, é uma dura obrigação biológica, cheia de altos e baixos, muita amargura e pouca alegria. Como lhe poderei indicar um professor de otimismo? Você me parece muito inteligente para [...] acreditar, sinceramente, em roteiros de felicidade. Ademais, pessoalmente, considero o otimismo um estado de espírito, além de fútil, perigoso. Prefiro mil vez um sadio pessimismo que não encha a criatura de enganos (RACHEL, 1948. p. 3).

Vemos que as ideias de Sartre concordam inteiramente com as da cronista, ao conceberem ambas a prosa literária como uma prática capaz de desvendar, esclarecer e impor riscos tanto àquele que escreve quanto ao que lê. Ele defende que a “função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele. E uma vez engajado no universo da linguagem, não pode nunca mais fingir que não sabe falar: quem entra no universo dos significados não consegue mais sair...” (*idem, opus citato*. p.22). Mais

⁷⁸ Além do ditador Getúlio Vargas, Rachel de Queiroz escreve várias crônicas de conteúdo crítico ao casal Perón, da Argentina. Em setembro de 1951, Rachel publica a crônica “Governo a quatro mãos”, na qual afirma que “a inovação política” do casal Perón, da Argentina “é coisa sensacional e grotesca” e chama Evita de “glamour girl, dengosa e frívola”.

tarde, Sartre aborda a dialética que envolve a arte da escrita que, conforme o seu pensamento, o “objeto literário é um estranho pião, que só existe em movimento” (*id. op. cit.* p.35).

E, para que este objeto surja, torna-se imprescindível o ato concreto da leitura. E se a leitura, de acordo com a premissa sartreana, é a “síntese da percepção da criação”, o leitor, por sua vez, “tem consciência de desvendar e ao mesmo tempo criar pelo desvendamento”. O trabalho do leitor é, portanto, ir “além da coisa escrita” (*id., op. cit.* p. 38). Ao autor caberá ser apenas um guia, alguém que se utiliza das palavras para despertar sentimentos. O filósofo francês defende ainda que a liberdade da escrita está vinculada à liberdade do cidadão. Ele considera que “escrever é uma certa maneira de desejar a liberdade”. E conclui: “A arte da prosa é solidária com o único regime onde a prosa conserva um sentido: a democracia. Quando uma é ameaçada, a outra também é” (*id., op. cit.* p.53).

É por esta democracia e essa liberdade que alcançam os povos livres, que a escritora Rachel de Queiroz se empenha numa luta cuja arma é a palavra, meio com o qual a cronista considera possível atingir a corda do “coração do povo”. Mas, o povo escuta outras vozes, vindas por outros meios, numa sociedade que, segundo Ettore Finazzi-Agrò⁷⁹, se transmuta, ofuscando e deixando num estado de “profunda frustração ideológica” os intelectuais. Por vários momentos, Rachel expôs publicamente as contradições que emergiam da sua tarefa de escritora que, seguida por outros intelectuais, parecia ganhar outra dimensão, reduzindo seu brilho e sua repercussão. Finazzi-Agrò acredita que os intelectuais brasileiros envolvidos nestes “contrastes e confrontos” vivenciavam uma “dialética inacabada, suspensa entre a recusa do passado e a náusea do presente” (FINAZZI-AGRÒ, 2000. p. 20).

Não à toa, Rachel escreve a crônica “Talvez o último desejo”, para se despedir do ano de 1950. Nela, estão confessos os desejos íntimos da escritora que se traduzem numa só palavra: liberdade. No entanto, cerra um diálogo que beira a tensão, com o leitor, onde expõe todo o descontentamento que a atinge. Ensaia uma resposta serena e sossegada à pergunta de uma jornalista que a consulta sobre o ano novo de 1951. No entanto, revela-se:

Mas a verdade, a verdade verdadeira que eu falar não posso, aquilo que representa o grande e real desejo do meu coração, seria abrir os braços para o mundo, olhar pra ele bem de frente e lhe dizer na cara: Te dana!” Sim, te dana mundo velho. Ao planeta com todos os seus homens e bichos, ao continente, ao País, ao Estado, à cidade, à população. [...] Chegar junto ao respeitável público e comunicar-lhe:

⁷⁹ Professor catedrático de Literaturas Portuguesa e Brasileira na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade de Roma La Sapienza escreveu o artigo “O Intelectual e o Bruzundanga. Utopias Históricas e Distopias Literárias no começo do Século XX”, comentando o livro **Literatura como Missão: Tensões sociais e criação cultural na primeira República**, do historiador Nicolau Sevchenko, na obra **Pelas Margens: Outros caminhos da História e da Literatura**, RS: Editora da Universidade e SP: Editora da Unicamp, 2000, p. 17-26.

danai-vos respeitável público. Acabou-se a adulação, não me importo mais com vossas reações [...] e não amola a escriba que de vós se libertou (QUEIROZ, 1950. p.1).

Depois de desprezar o mundo, a cronista sonha em deitar-se numa rede branca e, às voltas com castanhas de caju, músicas de Noel Rosa e os romances policiais, esquecer-se do mundo. Mas não faz isso. Retoma os cuidados com o velho mundo, com a Pátria, cujo sentimento ela sequer entende, e, com o leitor que, afinal de contas, há mais de 20 anos a “atura e lê” o que ela escreve. Por fim, a cronista confessa: prefere se debater nos cuidados, à bela liberdade da solidão e da música.

4.2. O conto: na fronteira da escrita

Na diversidade da escrita jornalística da cronista Rachel de Queiroz, destaca-se também o conto como realização literária manifesta nas páginas dos jornais. E, se os textos políticos e os que tratam na arte da literatura não aparecem nas coletâneas de crônicas da autora, por outro lado, os contos se reproduzem em diversas coletâneas, a partir de 1948, quando a Editora José Olympio reuniu e publicou a primeira seleção dos textos da autora no livro **Cem crônicas escolhidas**. Da seleção de textos que compreendem esta pesquisa surgem, portanto, alguns que estão fincados nas cercanias da composição contística, embora seja verdadeira a premissa de que se erguem na fronteira da composição híbrida do conto-crônica. Torna-se importante afirmar também, que das 168 crônicas escolhidas, 26 contos foram identificados como possibilidades para o exercício desta análise literária, o que corresponde a 15,4% do total dos textos publicados entre 1928 e 1952.

Em consonância, esses textos exploram uma densidade pouco comum à notícia que muitas vezes dá vida à crônica de Rachel. Eles se constroem em outro tempo-espaço, com personagens cuja ação está circunscrita aos caracteres formais da ficção. A narrativa foge da moldura da crônica jornalística e vai ao encontro do conto, sutilmente, na mesma coluna da crônica, sem, contudo, abandonar de todo. Testar os limites da crônica como texto híbrido, que se impõe livremente numa zona de fronteira, torcendo o leme para que o barco navegasse pelas águas caudalosas da ficção, parece ter se tornado um desafio que a escritora Rachel de Queiroz exercitou, desde os primeiros anos, ocupando espaços no jornal impresso.

Um bom exemplo da proposta que a escritora viria a desenvolver durante a sua carreira literária é o conto “Reis Magos”, publicado no **O Povo**, em janeiro de 1929, primeiro

aniversário do jornal de Demócrito Rocha, portanto, antes do lançamento do primeiro romance, **O Quinze**, (1930). É difícil afirmar que “Reis Magos” dispõe de um trabalho literário que se vê, por exemplo, em “Romance” (1942) “Isabel” (1944), “A Donzela e a Moura Torta” (1944), “O jogador de Sinuca” (1948) entre outros; no entanto, é possível examinar alguns elementos dispostos no conto da jovem escritora. Ela se apropria de narrativa tradicional bíblica para explorar uma vertente política. O conto faz nítida menção às três raças que formam a nação brasileira. Em 1929, a escritora estava às voltas com as ideias modernistas que travavam uma disputa em torno da formação do Brasil. Rachel de Queiroz se alinha, portanto, aos intelectuais que vêm a formação do País, principalmente a cultural, a partir da fusão de raças: o branco, o negro e o índio.

“No tempo que o Brasil era um garoto mal criado e chorão, foi que vieram os três reis magos: o branco, o vermelho e o preto” (QUEIROZ, 1992. p.25). Assim começa a narrativa com os quatro personagens sendo apresentados ao leitor de uma só vez: o menino e os reis magos. Observe que o menino ganha características ligadas à infantilidade e incivilização. Daí em diante, porém, cada um deles se distingue numa ação diferente, num espaço de tempo distinto. O primeiro a se apresentar ao menino, no Natal, é o “vermelho”, que é descrito como alguém que chega “com belas plumas de cores ricas, um lindo botoque pintado com sangue de urucu e uma rede feita com fio de malva”. No Natal seguinte, muito tempo depois, vem o rei branco de muito longe, “numa caixa de madeira com asas de pano, e que corria ligeira trepada nas costas do mar”. O visitante trouxe armas, roupas que o menino nunca pode vestir e dois paus encruzados, que segundo o rei branco seria promessa de uma felicidade “quase inatingível”. O rei negro, por sua vez, chega na mesma caixa do rei branco. É descrito como “mesquinho e sorumbático” e vivia chorando a “amarga saudade de cativo”. Porém, ao ser liberto, era o melhor dos três reis.

A partir daí, as ações se entrelaçam rapidamente: o rei negro preparou uma oca para o menino, fez-lhe brinquedos e lhe deu frutos da mata. O rei branco, então, avançou sobre os brincos que o rei negro dera ao garoto, fazendo-o chorar. Arrancou-lhe também os brinquedos, deixando-o explorado e desolado. O rei vermelho ficou enjoado do menino, hostilizou o branco e desdenhou do negro. Depois, deitou-se numa rede e dormiu: “e tarda tanto a acordar que todo mundo diz que ele já morreu” (1929. p.25). Repare que quando o texto começa, parece que o menino tem um papel predominante na ação, mas vê-se, na curta narrativa, que a criança permanece indefesa e infantil, mesmo que o tempo passe e o cenário se modifique. No caso dos reis, percebe-se que o anti-herói posto: o rei negro, que era o

“melhor dos reis”, foi vencido pelo rei branco, enquanto o rei vermelho recolheu-se, inerte. Pode-se correr o risco de afirmar que esta narrativa traduz o pensamento da jovem escritora ao assimilar a fusão das culturas na composição do tecido nacional, que nem chega a ser uma fusão, porque eles guerreiam entre si e há a supremacia do branco sobre o negro e o índio. A escritora parte do pressuposto de que o Brasil é rico culturalmente, mas essas culturas viviam isoladas.

É possível perceber que “Reis Magos” não se constrói inteiramente como um conto, com todos os elementos que lhe são pertinentes, no entanto, é difícil afirmar que o texto atenda pelo viés da crônica. Este movimento, que embala a crônica e o conto, expõe brechas por onde transitam os gêneros e os fazem flutuar ao lado ou inseridos um no outro. Sobre esse caráter fluido do conto, Alfredo Bosi (**O conto brasileiro contemporâneo**, 2006) defende a diversidade como um elemento intrínseco da formação do conto na literatura contemporânea. Segundo ele, esse elemento – a diversidade – é que sugere que o conto possa assumir formas variadas: “Ora é quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas”. Complementa que, se comparada à novela e ao romance, a narrativa no formato do conto “condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades da ficção” (BOSI, 2006. p. 7).

Essas “possibilidades da ficção”, das quais fala Bosi, estão atreladas a uma relação intensa entre a “opção narrativa e o mundo narrável”. Ele diz que: “aquém da tensão, o conto não passa de crônica eivada de convenções, exemplo de conversa ou da desconversa média, lugar-comum mais ou menos gratuito” (*idem, ibidem*. p. 9). Em parte, é justamente das convenções e do lugar-comum de que fogem as narrativas de Rachel de Queiroz quando se transportam inteiramente para o episódio ficcional. Ali, como veremos à frente, a tensão é construída de forma que povoa toda a narrativa ampliando à medida que a ação se intensifica e envolve as personagens, no tempo determinando pela ficção.

O conto, para Bosi é, pois, o espaço em que se dizem “situações”. Se, por um lado, o romance é composto por um entrelaçado de situações, por outro, o conto visa uma situação real ou imaginária “para a qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que os amarra” (*ibid.*, p. 7). “A invenção do contista”, completa Bosi, “se faz pelo achamento de uma situação que atraia, mediante um ou mais pontos de vista, espaço e tempo, personagens e trama” (*ibid.*, p. 8). O contista, portanto, literariamente, assegura o crítico: “explora no discurso ficcional uma hora intensa e aguda da percepção”.

Explorar o discurso ficcional torna-se visível na construção de vários textos

jornalístico-literários da escritora Rachel de Queiroz, ao dispensar preocupações em estabelecer neste espaço divisões ou limites para seu repertório textual. A escritora rompe os limites do espaço cronístico, alternando com os temas jornalísticos a pura ficção, traçando uma escrita que se realiza numa circunscrição que envolve enredo, personagens, espaço e tempo – o conto. Esses elementos formam uma unidade de expressão narrativa, como afirma o poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867), no prefácio que escrevera, em 1857, para a antologia dos contos do escritor norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849), intitulada **Nouvelles histoires extraordinaires (Novas histórias extraordinárias)**.⁸⁰ Baudelaire entende que o conto apresenta pelo menos uma vantagem sobre o romance: o efeito da “intensidade” que se impõe pela característica breve da narrativa. A leitura, portanto, poderia ser feita de um “único fôlego”, o que representava uma marca importante sobre a leitura “intermitente, muitas vezes interrompida por problemas de negócios e preocupações com interesses mundanos” (BAUDELAIRE, 2012. p. 17).

Repare que é justamente esta a leitura que a recente indústria jornalística exige dos seus adeptos, como lembra Antônio Candido, já amplamente citado neste trabalho, mas convém lembrar que Candido considera a crônica “filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa” (CANDIDO, 1992. p.14). O conto⁸¹, como um novo gênero no século XIX – adequada a essa leitura apressada – está sendo talhado por Allan Poe e encontra em Baudelaire um intérprete de sua estrutura:

A unidade da impressão, a totalidade do efeito é uma vantagem imensa que pode dar a esse gênero de composição uma superioridade muito especial, no sentido de que um conto muito curto seja ainda melhor que um conto muito extenso. O artista, se é hábil, não acomodará seus pensamentos aos incidentes; mas tendo concebido deliberadamente, a seu bel prazer, um efeito a produzir, inventará os incidentes, arranjará os eventos mais apropriados para conduzir ao efeito desejado (BAUDELAIRE, *loco citato*).

A partir da análise que faz da obra de Poe, Baudelaire argumenta que na composição dessa narrativa curta, todos os elementos devem estar tão adequadamente encadeados que “se a primeira frase não for escrita de forma a preparar a impressão final, a

⁸⁰ O livro de Poe teve reedição em 2012 recuperando o prefácio de Baudelaire e as ilustrações de Harry Clarke (1889-1931), irlandês que se notabilizou por sua produção gráfica. A nova edição recebeu o nome de **Contos de Imaginação e Mistério**. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

⁸¹ De acordo com o Massaud Moisés (**Dicionário de Termos Literários**, São Paulo: Cultrix, 2004.), o conto assume, no século XIX, “estatuto próprio e sobe de cotação” fazendo com que o termo se distinguisse completamente da história de fábulas ou da experiência da contação de histórias orais em geral que permeiam os tempos. De acordo com Moisés, no século XIX, o conto se define: “ganha categoria literária, estrutura diferenciada e passa a ser amplamente cultivado”. O crítico aponta “Maupassant, na França, Edgar Allan Poe, nos EUA, Anton Tchekov, na Rússia” como escritores de talento “voltados para a narrativa breve e concisa”. No Brasil, destacam-se Machado de Assis, Coelho Neto. Em Portugal, Eça de Queirós. (MOISÉS: 2004: p. 87).

obra é deficiente desde o começo” (2012: p. 17). Ele complementa afirmando que na composição do conto “não se deve soltar uma única palavra que não seja uma intenção, que não tenda direta ou indiretamente, a percorrer o plano traçado” (*ibidem*, p.17). O poeta francês chega a dizer que, pelo menos, numa característica, o conto “chega a ser superior até mesmo ao poema” e credita ao ritmo que é necessário para se desenvolver a ideia de beleza, a marca nobre que pode ser superior à forma poética. Os artifícios utilizados pelo artista para materializar o ritmo é que, segundo Baudelaire, conduzem o conto a uma diversidade que o torna acessível ao “gosto do leitor comum”. “Além disso”, acrescenta o crítico, “o contista tem à sua disposição uma enorme quantidade de tons, de nuances de linguagem – o tom reflexivo, o sarcástico, o humorístico, que repudia a poesia” (*ibidem, loco citato*).

Percebe-se, então, que Baudelaire concebe o conto como uma unidade narrativa na qual todos os elos precisam estar ritmicamente engendrados. Para ele, é o ritmo que conduz à harmonia “verdadeira” do conto e, da mesma forma, à beleza. Baudelaire encerra seu argumento afirmando que “os artifícios do ritmo são um obstáculo insuperável ao desenvolvimento minucioso de pensamentos e expressões que tenham como objetivo a verdade. Pois a verdade pode muitas vezes ser a meta do conto, e o raciocínio a melhor ferramenta para a construção de um conto perfeito” (*ibid., loc. cit.*).

Massaud Moisés, em **A Criação Literária: Prosa I**, define o conto como uma “unidade unívoca, univalente: constitui uma unidade dramática, uma célula dramática, visto gravitar em torno de um só conflito, um só drama, uma só ação” (MOISÉS, 2006. p. 40). Segundo ele, essas características estão intimamente vinculadas à “concentração de efeitos e de pormenores: o conto aborrece as digressões, as divagações, os excessos” (2006. p. 41). Da mesma forma que Baudelaire, Moisés compreende que no conto, se estabelece uma “economia global da narrativa”, fazendo com que cada “palavra ou frase tenha sua razão de ser” e sintetiza: “para tanto, os ingredientes narrativos galvanizam-se numa única direção, ou seja, em torno de um único drama, ou ação” (*ibidem, loco citato*). Concentrando-se nos elementos que compõe o conto, Moisés, porém, atenta para cada um deles, elaborando uma poética do gênero, fixando uma espécie de limite de atuação das partes que compõem o todo da experiência desse gênero ficcional. Embora, seja importante lembrar que esta circunscrição não cria limites intransponíveis para a Literatura, como observa Vítor Manuel de Aguiar e Silva, no seu **Teoria da Literatura** (1976):

Cada gênero literário representa um domínio particular da experiência humana, oferecendo uma determinada perspectiva sobre o mundo e sobre o homem [...] Por outro lado, cada gênero representa o homem e o mundo através de uma técnica de uma estilística próprias, intimamente conjugadas com a respectiva visão do mundo. Não significa isto, porém, que os gêneros devam ser compreendidos como unidades

fechadas e incomunicáveis entre si. A realidade concreta da literatura comprova que na mesma obra podem confluir gêneros literários, embora se verifique a predominância de um deles (SILVA, 1976. p. 224).

Para o teórico, portanto, os caracteres gerais que fundamentam o gênero literário “tanto pertencem ao domínio da forma interna– visão específica do mundo, tom, finalidade, etc –, como ao domínio da forma externa – caracteres estruturais e estilísticos, por exemplo” (*idem, ibidem.* p. 224-225). Vítor Manuel defende que a “moderna poética” está livre, portanto, de “dogmas e absolutismos”. O próprio crítico Massaud Moisés afirma que o conto é, “provavelmente, a mais flexível das formas literárias”, embora apresente uma estrutura “essencialmente idêntica”. É sobre essa estrutura que Moisés propõe concentrar-se mesmo que ela não seja “imutável”, como afirma: “nem por isso pode ser considerada sem fronteiras, ainda que instáveis” (MOISÉS, 2006. p. 36).

Na análise que tece da estrutura do conto, Moisés aponta os quatro principais caracteres responsáveis pela unicidade dramática da narrativa. A primeira delas é o tempo que, segundo ele, é determinado pelo “hiato dramático” que compreende a narrativa. Ou seja, não existe um passado distante ou um futuro à vista no campo narrativo. No conto, o tempo dos protagonistas se insere num “momento privilegiado”, daí o crítico conclui que o conto mostra-se, “a essa luz, obra fechada, “dramaticamente circunscrita”. O conflito deverá se passar em algumas horas ou no máximo, dias. “Se levam anos, de duas uma: 1) ou trata-se de um embrião de romance ou novela, 2) ou o longo tempo referido aparece na forma de síntese dramática, que envolve, habitualmente o passado da personagem (*ibidem*, p.42 e 44).

O espaço é o segundo ponto a ser explorado por Moisés. Aqui, novamente, surge a circunscrição no ambiente onde os personagens circulam que será “sempre de âmbito restrito: uma rua, uma casa, um quarto de dormir, uma sala de estar”. Para Moisés, esse aspecto da unidade do espaço é que faz correspondência à unidade da ação. Em terceiro lugar, aparece o tom como elemento que compõe a estrutura do conto. Este, explica Moisés, se une aos outros ingredientes para dar à estrutura da narrativa uma que deverá ter o “o mesmo e único escopo, o de provocar no leitor uma só impressão, seja de pavor, de piedade, ódio, simpatia, ternura, indiferença etc, seja o contrário” (*ibid.*, p 45). E citando Allan Poe, conclui que o tom é o que possibilita “a unidade de efeito ou de impressão” (*ibid.*, p. 45)⁸² Os personagens do conto, para Moisés, devem atender a um “sentimento único e forte” na construção dessa narrativa. Em torno do personagem não haverá digressões ou amplas descrições, porque o conto “monta-se à volta de uma só ideia ou imagem de vida,

⁸² Moisés cita resenha de Edgar Allan Poe do livro *Twice-Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne, publicada na revista *Graham's Magazine*, em 1842.

desprezando os acessórios e, via de regra, considerando as personagens apenas como instrumentos de ação” (*ibid.* p. 48).

Rachel de Queiroz fez algumas reflexões sobre o gênero, ao escrever sobre o livro do contista alagoano Breno Accioly (1921-1996), por ocasião do lançamento do livro de contos do autor, **Cogumelos** (1949). Na crônica “Um livro com nove histórias”, publicada no **O Povo**, em agosto de 1949, a escritora comenta alguns dos principais elementos expostos por Massaud Moisés como essenciais para a composição do conto, principalmente as relacionadas às circunscrições do tempo e do espaço. Rachel começa expondo o que considera ser as semelhanças entre Accioly e o poeta paraibano Augusto dos Anjos (1884-1914) afirmando que, como o poeta, o contista tinha a linguagem “rípida, de surpreendente força poética, rica de *trouvailles* que chegam a ser chocantes pelo inesperado” (QUEIROZ, 1949. p.7). Em seguida, a cronista – e também romancista – sugere: “Tinha vontade de ver Breno Accioly⁸³ agindo dentro do terreno mais amplo do romance. Se pudesse estender a apresentação dos seus personagens, se lhes desse corda, por mais tempo, em vez de os obrigar ao corte súbito, representando pelo desfecho da história curta”.

Tomando como base sua experiência de romancista, a escritora exercita sua análise dos contos, tentando ampliar, na sua imaginação, o drama que envolve os personagens de Accioly, enclausurados na “ação de minutos”, própria do conto. Rachel reafirma, portanto o que propõe Massaud Moises para o romance:

o romance pode, mais do que o conto, a novela, a poesia [...] apresentar uma visão global do mundo. Sua faculdade essencial consiste em recriar a realidade: não a fotografia, recompõe-na; não demonstra ou reduplica, reconstrói o fluxo da existência com meios próprios, de acordo com uma concepção peculiar, única, original (MOISÉS, 2006. p. 165).

Observe que enquanto o crítico organiza de forma teórica o conceito do romance, a escritora colhe, da própria essência da sua atividade, os caracteres que o constitui, partir da narrativa de outro escritor, num gênero que também ela exercita, numa simbiose com outro gênero, a crônica. E por que não dizer que Rachel exercita, da mesma forma, a crítica e o ensaio por meio da crônica? Talvez, por isso, no trecho abaixo, pode-se examinar como a escritora compara o espaço amplo do romance à “cela” do conto:

Soltar aquele mundo de gente estranha, esquizofrênica, doente, criminosa, não por minutos apenas, não só durante o rápido narrar de uma anedota dramática, mas através da complexidade de uma história longa, onde suas paixões singulares encontrassem espaço suficiente para desenvolver toda a curva do seu ciclo; [...] em vez de manter cada um isolado numa pequena narrativa como cela, deixá-los em liberdade maior, consentir que se entrelaçassem, se odiassem ou se amassem...

⁸³ A forma do nome do médico e contista alagoano está corrigida neste trabalho. Rachel de Queiroz usou na crônica a forma Breno Acióli.

[...] Poderia então o escritor demonstrar suas habilidades dramática em toda sua plenitude (1949. p.7).

Rachel se apressa em dizer que o desejo de conhecer melhor os personagens dos contos de Accióly demonstra mais virtudes do escritor do que defeitos, e afirma que feliz do autor que desperta no leitor o desejo de ampliar a aproximação e o entendimento das “figuras” criadas por ele. Por fim, Rachel de Queiroz define o gênero conto, segundo sua própria poética: “o conto é uma arte difícil, a exigir além de um virtuosismo especial que se exprime na síntese, um sentido de detalhe e de contorno capaz de representar o todo numa fração” (*idem, loco citato*). E acrescenta que o conto não se encerra quando o leitor conclui a sua leitura; para ser bom, o conto vai além, reverbera fora do alcance das suas cercanias e limites: “E assim, se o fechar de um romance nos deixa quase sempre uma sensação de plenitude, o encerrar de um conto [...] a sensação que nos deve deixar é antes de 'suspense', de inquietação e talvez, de curiosidade” (*id., loc. cit.*). Para Rachel de Queiroz, o efeito da narrativa extrapola, portanto, a experiência da escrita curta e se demora no leitor, ecoando outras possibilidades narrativas.

O contista argentino Júlio Cortázar (1914-1984), em **Alguns Aspectos do Conto** (2008), também admite a dificuldade que ronda o conto ao afirmar que este é um gênero de “tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia” (CORTÁZAR, 2008. p.149). Porém, ao constituir sua poética do conto, ele ressalta a existência de um elemento essencial no “bom conto” – aquele “excepcional” –, justamente o que “atrai todo um sistema de relações conexas” que “coagula no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até ideias que lhe flutuavam virtualmente na memória ou na sensibilidade” (*idem, ibidem*. p. 154). Ao argumentar sobre quais os ingredientes dos contos que o leitor guarda de memória, ele constata que todos “têm a mesma característica: “são aglutinantes de uma realidade infinitamente mais vasta do que a do seu mero argumento, e por influírem em nós com uma força que nos faria suspeitar da modéstia do seu conteúdo aparente, da brevidade do texto” (*idem, ibidem* p. 155). Cortázar, assim como Rachel de Queiroz, compreende que essa “abertura” do pequeno – conto – para o grande – a repercussão para os leitores –, só acontece quando a narrativa resvala para a “essência mesma da condição humana”. Talvez, por isso, na crônica em análise de Rachel, ela proponha ao contista:

Aquela Elvia, por exemplo, no conto “A Noiva”, (que me parece o conto mais belo da coletânea), a silenciosa que bordava enxovais de casamento para distribuir da janela no dia 8 de dezembro, de cada ano, que desejo nos dá de a conhecer melhor,

de ouvi-la falar e pensar, de escutar-lhe a triste história mais demoradamente, em lugar de a ver passar num relance, como quem espia às pressas um retrato misterioso de mulher no atravessar de uma galeria. (QUEIROZ, 1949. p.7).

Vê-se que na própria construção da crônica, a escritora deixa exalar a condição cortazeana que se impõe para que a narrativa do conto extrapole o “seu conteúdo aparente, da brevidade do seu texto” (CORTÁZAR, *opere citato*. p.155). Rachel, ao tomar como referência a personagem do conto “A noiva”, concentra-se no conflito humano que envolve Elvia, e mesmo circunscrita num “relance” narrativo, se amplia na imaginação da escritora. Julio Cortázar, por sua vez, compreende que: “todo conto perdurável é como a semente onde dorme a árvore gigantesca. Essa árvore crescerá em nós, inscreverá seu nome em nossa memória” (*idem, op. cit.*p.155). Para o contista argentino, a arte do conto está ligada a essa permanência que a narrativa é capaz de deixar no leitor.

Entre a seleção dos textos escolhidos para este trabalho, conforme explicado anteriormente, passamos, nesta última fase da pesquisa, ao exame de algumas dessas narrativas ficcionais de Rachel de Queiroz, uma vez que seria impossível analisar todas as 26 peças. Para cumprir essa tarefa é importante explicar alguns critérios definidos para a escolha dos contos. Em primeiro lugar, existe uma cronologia que foi respeitada, principalmente porque é importante perceber o percurso do exercício da cronista-contista que se desenvolve nesse período. Um único conto foi escolhido fora do marco temporal no qual se concentra este trabalho: trata-se do conto “Drama de Jornal”, publicado em 10 de setembro de 1952, por entendermos que este conto estabelece uma síntese do diálogo da autora entre a ficção e a realidade, a notícia de jornal e a escrita literária. Em segundo lugar, percebe-se um leque temático comum entre os contos escolhidos, o que torna interessante a análise para examinarmos as variações desses temas na construção das narrativas curtas que a cronista – e romancista – exercita. Entre esses temas destacam-se o sertão, o rito de passagem da adolescência, a guerra, a fragilidade humana.

O terceiro e último critério é que esses textos estabelecem ora um elevado nível de hibridismo entre o conto e a crônica – “Morreu um expedicionário”, “O Jogador de Sinuca”, “Drama de Jornal”, ora outros se constroem nitidamente como ficção – “Romance”, “A Donzela e a Moura Torta”, “História de dona Laura”, “Troia”. Para este exercício, portanto, trabalhamos com dez narrativas, cuja proposta de análise seguirá a mesma metodologia utilizada neste trabalho, que é a de examinar o texto em constante diálogo com outros textos da mesma autora e a reflexão teórica a partir dos autores já citados até o momento.

Após o conto “Reis Magos”, publicado em 1929, a próximo texto a aparecer no **O povo** com a indicação “conto”, no espaço reservado para a cronista, na página intitulada Literatura de Ontem e de Hoje, é “Romance”. O conto, narrado em primeira pessoa, se passa quando a personagem-narradora viaja até a cidade de Morubira, região praiana, com ondas de água doce, onde o pai permaneceria uns dias, se recuperando de uma doença. Ali, a menina experimenta a felicidade “solta entre o sol e o mar”. É no meio de tanta felicidade que ela conhece sua primeira paixão: seu Paulo, um austríaco de olhos azuis, alto e loiro, que lia poesia em alemão e que a garota acreditava materializar todas as maravilhas contidas no único livro de histórias de Hans Christian Andersen, que havia lido. A menina era capaz de supor que seu Paulo até mesmo conhecia Christian Andersen e talvez isso a fascinasse ainda mais.

Observe que a infância da menina, cujo nome não aparece, é descrita por meio de atividades próprias de criança: brincadeiras à beira-mar, como pescar mariscos, nadar, explorar o ambiente, ler livros infantis e mesmo a doença do pai – “o homem mais forte e mais bonito do mundo” – não parecia motivo de preocupações. A garota sente-se inteiramente feliz e apaziguada, naquele ambiente praiano cuja visão do mar amplia os sentidos de liberdade. Note-se, porém, que aos poucos, a densidade do conto toma vulto a partir do momento em que a menina percebe o vizinho, algo que nem a própria criança compreende: “Não sei bem que espécie de fascinação, ele exercia sobre mim”, afirma a menina, mesmo que na memória da narradora já adulta, admita que aquele homem tenha sido sua primeira paixão.

A narrativa mostra que, aos poucos, o vizinho desconhecido vai tomando parte da vida da menina, que continua solta, mas agora presa a observar-lhe os afazeres e segui-lo até onde seus pequenos olhos e ouvidos podiam alcançá-lo. Esperava a hora do almoço e, furtivamente, sentava-se na cadeira de seu Paulo, à beira-mar, onde costumava manter nas mãos um livro de poesia escrita numa língua desconhecida, enquanto isso “pensava no livro que ele lia, nos versos misteriosos que não abandonava nunca [...]. Pensava no seu sorriso vago, na sua tristeza...”. Paulo, o homem que vinha de um país distante, que falava e lia numa língua que a menina não entendia, é um homem distante, solitário, apenas uma mulher com roupa de enfermeira o acompanha até a cadeira de pano na praia e o recolhe de lá em horários rígidos. Que tipo de fascinação um homem “tão frágil, tão triste e tão só” poderia exercer sobre uma menina tão cheia de vida e tão feliz? Este é o conflito que pontua o conto. A infância se depara com a visão estranha da vida adulta com seus dilemas, silêncios, percalços. A tristeza daquele homem é a própria tristeza da vida submetida a meandros, que para a

menina são tão inalcançáveis quanto a poesia que ele lê. Aos poucos, a menina vai entrando nesse estranho mundo, até que se dá conta disso.

Um dia, quando o pai vai à cidade pela primeira vez, enquanto está convalescendo, a menina resolve esperá-lo na estrada. O pai demora e quando ela já estava quase chorando, o pai aparece no carro a cavalo, toma a filha nos braços e a põe no colo: “Eu sentei no colo de papai, esquecida da minha angústia, agarrada alegremente ao pacote de maçã que ele me trouxera”. É como se, por um momento, a menina voltasse à infância de quando chegou àquele lugar, apenas uma criança que amava o pai. No colo paterno, o mundo era limitado, seguro, confortável, sem nenhum motivo para angústia. No entanto, o mundo real é muito maior e exige correr riscos.

A menina escolhe a mais bonita maçã para presentear o vizinho e a esconde debaixo da cama. Observe que a garota esconde a maçã como se quisesse esconder o incômodo sentimento que ela não sabe explicar: “Era o meu primeiro presente, era a primeira comunicação que eu arriscava com ele, o meu primeiro sinal de vida”. A garota espera o momento da sesta e põe a maçã na cadeira de seu Paulo e fica de “atalaia”. Pensa que o vizinho irá gostar da fruta, imagina que ele a procure em volta, se erguesse, enfim, para encontrá-la escondida atrás da pedra “e me falasse, enquanto eu correria, fugindo dali”. Seu Paulo retorna e a menina vê com quanta indiferença ele apanha a fruta e durante vários minutos maneja-a de uma mão para outra: “A maçã ia e vinha [...], ia e vinha num movimento mecânico. Os olhos dele longe, o pensamento longe. Ia e vinha, ia e vinha. E eu olhava avidamente entre decepcionada e confusa”.

Até que a maçã escorre por entre os dedos e cai e rola pela areia e esbarra num tufo de mato à beira d'água. Seu Paulo nem a viu rolar, “continuou de olhos longe, fitando o mesmo ponto impreciso”. No dia seguinte, a menina descobre a maçã machucada e roída pelas formigas. Ficou ali, olhando para a fruta, esperando “não sabia o quê”. A menina desvanece enquanto observa os garotos que brincam por perto e chutam a maçã, empurrando-a com os pés como a uma bola de jogar, enquanto ela sofre, imersa num mundo de sentimentos inexplicáveis e contraditórios de desejo de aproximação e de fuga, de admiração e medo, de curiosidade e decepção.

“Romance” traz no título uma metáfora do que talvez seja o nível dos desencontros no campo afetivo e opera a ação dos personagens no âmbito do contraste. A contista cria um mundo idealizado pela infância, lugar onde a natureza traduz para a menina uma junção de liberdade, segurança e felicidade. Nesse mesmo lugar, porém, onde o sol, o mar, a praia, o vento e os mariscos são brinquedos, a tristeza, a solidão e a indiferença fincam

morada e revelam a complexidade da existência. A vida, que na infância parece amalgamar-se ao ambiente, ao exterior, molda sua existência, na verdade, no interior do ser humano e ali é um terreno onde tudo parece ser desconhecido, impreciso, surpreendente, assustador. A personagem-narradora de “Romance” guarda, portanto, na memória, o momento em que descobre que a vida é palco de incertezas e mistério.

Essa mesma espécie de rito de passagem para o estágio mais complexo da vida é o tema do conto “Tangerine- Girl”,⁸⁴ publicado em setembro de 1944, em plena Segunda Guerra Mundial (1939-1945). A narrativa tem como cenário uma pequena cidade brasileira que sediara uma base aérea de soldados norte-americanos durante a guerra. A narrativa tem início com uma longa digressão, a partir do olhar da menina sobre as aeronaves que sobrevoam a casa onde mora, aliás, a base dos “pássaros prateados” ficava a poucos metros da porta da cozinha. A personagem se deixa levar pelo fascínio que os dirigíveis exerciam sobre ela. Primeiro, gostava do nome “*blimp*”, ao considerá-lo mais moderno que “dirigível” ou “zeppelin”. A menina cria na sua imaginação uma adoração contemplativa pelo objeto que permanecia envolto de mistério aos seus olhos. Achava-o lindo na sua cor prata, reluzindo ao sol, comparava-o a um objeto inacessível, como uma joia ou mesmo o gênio de Aladim. Não pensava “nunca em andar nele” que, para ela, “seria como cavalgar numa águia, nadar nas costas de um golfinho”. Embora percebesse um contorno de cabeça humana miúda pelo que deduzia a visão a tal distância, concluía que a imagem fazia parte da pintura, segundo pensava: “elemento decorativo obrigatório, como as grandes letras negras ‘U.S. Navy’ gravadas no bojo de prata” (QUEIROZ, 1944. p.3).

Embora, o texto, em nenhum momento, revele a idade da personagem, a narradora a trata por “menina” e “mocinha” e a descreve a partir dos interesses e de sua visão adolescente de mundo, o que nos leva a pensar em uma garota de uns 14 ou 15 anos. E, se ao olhar o *blimp* sobrevoando entre sua cabeça e as nuvens, apenas cenas infantis lhe vêm à mente, algo mais começa a povoar as ideias da menina, a partir do momento em que ela confirma a existência de “alguém” no dirigível, um rapaz que quer fazer um contato. No começo foi apenas um “acaso”, porém, com o passar dos dias, se transforma numa comunicação crescente e intensa com objetos voando pelo céu em sua direção. É importante notar que a narradora modifica o ângulo de visão ao narrar o primeiro “encontro casual” entre a garota e um tripulante do dirigível. Foi por acaso que a menina saiu à porta que dava para o

⁸⁴ O conto “Tangerine Girl”, de Rachel de Queiroz foi adaptado para o cinema em curta metragem (1998, 18 min), dirigido por Liloye Boubli. No elenco, estavam presentes os atores Emiliano Queiroz, Lenina Crespi, Paulo Cesar Grande e Claudia Mauro. O filme ganhou o prêmio de Melhor Direção de Arte do Festival de Cinema de Fortaleza, em 1998.

laranjal, a fim de sacudir da toalha da mesa, as migalhas de pão, após o café da manhã de um dia qualquer, mas do alto, a visão era outra. Do interior do balão prateado, o marinheiro compreendeu, no tremular da toalha, um aceno ocupado pelo pensamento da menina ruiva que ele via de longe. “Seu coração atirou-se para a menina num grande impulso agradecido; debruçou-se à janela, agitou os braços, gritou: “Amigo! Amigo!”. Em seguida, quis jogar-lhe, se tivesse, uma flor, na falta de algo tão poético na nave, enviou-lhe, do céu, uma caneca de café “pesada como uma bala de canhão”, que ele fez de tudo para abrandar a queda, preparando a descida da vasilha de forma delicada.

A menina, embaixo, viu a movimentação toda lá em cima e se surpreendeu com o objeto que despencara do *blimp*, até conferir que a caneca era mesmo um “presente” e retribuiu, desta vez, “deliberadamente” com sorrisos e acenos. O *blimp*, enfim se foi e “a menina teve a impressão que de que ele levava saudades”. De cima, o rapaz também pensava em “qualquer coisa pungente e doce”. Depois do primeiro contato, tornou-se habitual o encontro matinal entre o céu e a terra nos arredores da base. “Era uma espécie de namoro de gavião com gazela: ele, fero soldado cortando os ares; ela, pequena, medrosa, lá embaixo, vendo-o passar com os olhos fascinados”. Os presentes continuaram caindo das nuvens: revistas e jornais estrangeiros, *souvenirs*, tipo um gorro de marinheiro e um lenço de seda vegetal.

A menina pôs-se a estudar inglês com mais afinco e, na falta de um rosto real que lhe ocupasse a imagem do “seu” marinheiro, os galãs de cinema lhes emprestavam as feições: “sucessivamente ele era Clark Gable, Robert Taylor ou Cary Grant”, mas podia muito bem ser risonho feito Red Skelton. Enquanto, a cada dia, a menina se enamora, o narrador decifra o jogo que há nos ares: na verdade, o marinheiro é um conjunto de tripulantes que se revezam na tarefa diária de sobrevoar a casa da menina do laranjal. Até puseram nela o apelido de “Tangerine Girl” não se sabe se porque o cabelo da menina era ruivo e sob a luz do sol ficasse da cor de uma tangerina madura, ou porque ela esperava o dirigível entre as laranjeiras. Até que a menina recebeu um bilhete convidando-a para uma festa na base. Custou um tempo para decifrar inteiramente a mensagem escrita numa mistura de termos em inglês e português. Mesmo diante da primeira decepção ao conferir que as letras P.M. escritas no bilhete não eram as primeiras letras do nome do amado e não de ter compreendido o nome *Tangerine* com o qual a chamara, a menina imaginou um encontro entre declarações de amor em inglês, enquanto dançassem um “fox langoroso [...] encostando a face queimada de sol ao seu cabelo”.

A partir daí, o ritmo do conto se acelera ao ritmo do coração da menina que

“batia, batia inseguro”. Ao entardecer, a menina já está pronta para o encontro, planejando os primeiros gestos e palavras na língua estranha. Às 7 horas liga o rádio e fica escutando um programa de *swings*; às sete e meia se dirige à varanda, à beira do portão; às dez para as oito, saiu para o jardim. E, às oito em ponto, já estava bem próxima à base. O impulso juvenil sofre o primeiro baque: ao invés de ser recebida pelo namorado, um grupo ruidoso de rapazes cerca o portão à sua chegada. A menina procura em vão o rosto do “seu marinheiro apaixonado” e então, compreende tudo: “Jamais houve um único, jamais 'ele' fora o mesmo. Talvez nem sequer o *blimp* fosse o mesmo...”. Enquanto os marinheiros faziam festa para a “namorada coletiva”, a menina sofre ao ser exposta ao “escárnio”, daquela “familiaridade insolente”. Sem que eles atentassem para a mágoa e o susto da garota, “quando um deles lhe ofereceu o braço, viu-a com surpresa recuar – Desculpem ... houve engano... um engano...”.

É possível notar que a beleza artística desse texto se estabelece por meio do ritmo com o qual se dá a construção e a desconstrução de expectativas das visões que os personagens do conto travam a partir do desconhecido. De um lado, o texto aborda a adolescência, suas primeiras descobertas. Do outro, a solidão enclausurada dos jovens, que distantes do seu país e da sua língua tentam, a todo custo, se comunicar com o outro, a partir de gestos que seriam universais. No entanto, os mistérios entre o céu e a terra se mantiveram após o primeiro contato feito entre a menina e o(s) marinheiro(s) e se intensificaram após o único e fatal encontro entre eles.

É interessante perceber os elementos linguísticos que se dispõem no texto, de forma que, ao mesmo tempo em que desnudam a adolescência da menina, inserindo-a no estágio da vida em que a realidade é sempre destoante do pensar, mantêm, por outro lado, o mistério, a incerteza e a incompreensão da vida. Os segundos apressados nos quais a menina “compreende tudo” são também o momento exato em que ela se dá conta de que fora “traída por uma aparência enganosa”, mandando diariamente a “tantos rapazes diversos as mais doces mensagens do seu coração”. A menina descobre, portanto, que a vida contém enganos, não atende às expectativas, além de deformar o desenho traçado. O mundo parece ser incompreensível, fora do alcance, de contornos indefinidos. Os rapazes, por sua vez, entenderam “ainda menos quando a viram fugir, a princípio lentamente, depois em carreira cega”.

Embora o narrador decifre, um a um, todos os dilemas que surgem no tempo da ação da narrativa, o sofrimento da menina mantém em aberto a lacuna literária, que compreende a composição do conto, mesmo depois de encerrada a narrativa: “Nunca mais a viram no laranjal; embora insistissem em atirar presentes, viam que eles ficavam no chão,

esquecidos, – ou às vezes eram apanhados pelos moleques do sítio” (QUEIROZ, 1944. p. 5). Retomando a reflexão que Julio Cortázar elabora sobre os aspectos do conto, gênero para o qual – segundo ele – não há leis, mas, sim, ideias, pode-se observar como o contista sintetiza a simbiose entre a vida e o conto que tão bem Rachel de Queiroz explora em “Tangerine-Girl”:

[...] porque um conto, em última instância, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. (CORTÁZAR, 2008. p.151).

Ao realizarmos uma macroanálise⁸⁵ do conto, como sugere Massaud Moisés em **A Análise Literária** (2008), que constitui uma proposta de modelo para a análise do texto em prosa, podemos ler “Tangerine-Girl” por meio do conflito bélico mundial que envolve praticamente todo o mundo, incluindo o Brasil. Neste caso, o conto pode significar o nível de distância e de estranhamento que há entre os povos dos dois países, embora unidos momentaneamente pela guerra. A começar pela distância tecnológica que faz com que o povo brasileiro reverencie os norte-americanos pelo seu grau de desenvolvimento econômico e político demonstrado pelos armamentos e equipamentos que nos parecem, como país tropical subdesenvolvido, inacessíveis, tanto quanto os dirigíveis nos céus de algumas cidades brasileiras.

Além disso, havia a língua que já chegava ao País pelo cinema, falada pelos galãs da indústria hollywoodiana, mas que ainda assim se revela uma barreira nessa travessia cultural que ocorria no País. Ao mesmo tempo em que há o desejo de aproximação, há o estranhamento e as incertezas – de ambos os lados – de que a conexão será ou poderá ser feita no plano político ou cultural. É importante lembrar que “Amigo” era a única palavra compreensível que “os marinheiros” diziam à garota do laranjal. No entanto, ser amigo não implicava conhecer e compreender o outro, mas, sim, fazer com que o outro partilhasse do seu espaço de forma momentânea, numa relação de troca.

No conto “A dor de amar” (1945) surge, em outra perspectiva, no romance entre Araci e o soldado norte-americano, Jim, o cenário da guerra e da aproximação entre

⁸⁵ Massaud Moisés propõe no livro **A Análise Literária** que a prosa pode ser examinada por meio da Microanálise ou análise microscópica ou pela Macroanálise. No primeiro caso, Moisés ensina que o exame deve ser minucioso observando-se por completo o conjunto da obra e estudando de forma particularizada os ingredientes da prosa de ficção: o tempo, o espaço, a ação, o ponto de vista narrativo. No segundo caso, a macroanálise “vislumbra o corte transversal das camadas textuais”. Para ele, nesse caso, “as macroestruturas não podem ser vistas, mas apenas supostas ou imaginadas”, sendo que essas macroestruturas correspondem à “esfera das realidades significadas ou simbolizadas” (MOISÉS, 2008. p. 115-116).

brasileiros e norte-americanos. O relato se faz num ritmo pacato com o narrador, a todo momento, interferindo e explicando os pormenores e detalhes que cercam o caso dos jovens, além de seguir os passos do casal, cujo conflito se dá, principalmente, devido às diferenças dos costumes. Por exemplo, na América, homens e mulheres são livres e mesmo quando namoram, podem sair com outra pessoa, passear com ela, até beijá-la. Jim desenha a sociedade americana como um ambiente de máxima liberdade. Bem diferente do que acontece no Brasil, mas, para o rapaz importam os procedimentos norte-americanos e tenta fazer Araci compreender as diferenças. Além disso, o namoro com o estrangeiro tem outros limites, além da língua, que essa os olhos e os gestos complementam, quando não se acham as palavras, e a comunicação em si precisa ser restrita: “tem que perguntar muito pouca coisa a respeito de navio ou de armamentos para não pensarem que a gente está trabalhando de alemão. Rotina de esperança! Imprevistos, imprevistos, os altos e baixos de uma montanha russa, isso que é” (QUEIROZ, 1945. p. 3).

O namoro, aos poucos se firma; no entanto, os namorados parecem estranhos um ao outro. Jim não gosta do nome Araci, que considera muito “sul-americano”. Ela poderia se chamar Molly, Bett, Maise. Araci também não sabe que o rapaz sente saudades de uma moça que deixou na pequena cidade natal onde nasceu e morava até sair pelo mundo por causa daquela guerra que nem ele parece entender. Aliás, ele pensa, só namora Araci, justamente porque ela está bem distante do modelo brasileiro de mulher que ele imaginava: “tinha pele alva, e uns olhos que se não eram azuis, eram pelo menos verdes”. Quanto à forma, Jim observa que a moça não era tão exuberante: “Não tinha as exuberâncias de forma e de cor das suas patrícias, que eram como frutas da terra – saborosas, porém excessivas, – perfume demais, açúcar demais, polpa demais” (*ibidem, loco citato*). As saudades que guardava da sua cidadezinha incluíam o apito do trem, o sorvete tomado na confeitaria dos estudantes, servido pelo “polaquinho Ike”: “Coitado do Ike, também fora para a guerra”.

Se ele guarda para si lembranças tão em descompasso com a imagem de grandeza e de poder americanos, ela, por outro lado, esconde de Jim a pobreza, a orfandade e o desamparo que lhe acompanham em Botafogo, bairro nobre do Rio de Janeiro. Por isso, quando a avó envia uma carta a Jim, questionando sobre suas intenções com a neta, o rapaz, mais uma vez, percebe o quanto desconhece o País onde está vivendo: “Será que os brasileiros são mesmo como se diz na América?” e até se tranquilizou em saber pela avó que Araci não tinha pai nem irmão que “chegasse aí, puxando faca...”. Araci sentiu-se profundamente humilhada pelas revelações da avó, mas o pior de tudo era vir à tona a casa de pensão onde vivia e que agora emergia às claras, sem retoques, diante do namorado:

Sempre tivera o cuidado de manter Jim bem longe do que havia de sórdido na sua vida. [...] Não que o procurasse enganar. Tinha, ao contrário, medo de que ele se enganasse vendo-a cruamente naquela pobreza triste de cidade grande, – pobreza de casa de cômodos, – os tabiques sem pintura, as cortinas sujas de chitão servindo de paredes, a comida cozinhada em marmitas, no bico de gás de cozinha comum. Se bem que ele dizia que era pobre também, mas Araci sabia o que são essas pobreza de americano. Não via no cinema? (*ibid. loc. cit.*).

No ritmo compassado do conto, torna-se claro como os desencontros, no que se refere ao espaço, aos costumes e aos anseios dos dois namorados de países tão distantes e tão distintos, os aproximam da humanidade de cada um, sem que, talvez, eles tenham consciência disso. No íntimo, Jim e Araci sofrem do mesmo desamparo, de pertencerem a mundos tão dissonantes com a realidade da vida deles. Unidos um ao outro, temporariamente, devido a uma guerra, os maiores conflitos estão no seu interior, ali se debatem, sem solução aparente. Nessa batalha interna, Jim e Araci têm ainda contra si uma imagem que construíram do país um do outro, e de si mesmos. Jim “sabe” – porque esse é o pensamento nos Estados Unidos – que o Brasil é um País de incivilizados, violentos e exóticos. Araci “sabe”, pelo cinema, que até a pobreza dos americanos é diferente: “Lá, o operário tem automóvel, mora em bangalô com cortina de *voile* e cozinha de azulejo, tem máquina de lavar, enceradeira, aspirador elétrico”. Da mesma forma, conhece as liberdades e hábitos dos americanos com as brasileiras: “Meu Deus, quanta noite mal dormida sofreu Araci, procurando conciliar a ética da América com a ética de Botafogo”. Tanto Araci, quanto Jim representam, pois, esse ideal de lugar estranho para um e para outro. Jim vê em Araci o que ele conhece dele mesmo. Rejeita, porém, seu nome, no que ele tem de “*South América*” e “tropical”. Além disso, “ele andava farto de exotismo”. Era o que ela tinha de diferente do Brasil, estampada na cor da pele e dos olhos que a aproximara dele no meio daquela guerra que o afastara da sua cidadezinha do interior da América, onde ouvia o apito do trem e tomava sorvete com os amigos. Araci enxerga Jim pelos olhos do progresso, do bem estar econômico, da liberdade, por isso mesmo se envergonhava da extrema pobreza e do abandono social em que vivia em plena cidade grande. No fundo, os dois, talvez, amem apenas uma ideia cristalizada naquele momento provisório que os une à espera do fim da guerra.

O sertão é outra temática importante nos contos de Rachel de Queiroz. O primeiro que analisaremos será “A Donzela e a Moura Torta”, que intitula a coletânea de crônicas da autora, numa seleção feita pela própria escritora e publicada em 1950 pela Editora José Olympio, **A Donzela e a Moura Torta. Crônica e outras reminiscências**. A partir daí, o texto figura em outras coletâneas de crônicas. O conto foi publicado no **O povo**, em setembro de 1944. É importante perceber que a descrição do espaço inicial da narrativa

“A Donzela e a Moura Torta” se anuncia numa espécie de zona de fronteira: “Direi, como nos romances russos, que a cidadezinha onde se situava o colégio chamava-se M...Ficava no Cariri, naquela zona quase independente, que a gente não sabe bem de que Estado faz parte, se do Ceará ou de Pernambuco” (QUEIROZ, 1944. p.3). A incerteza se mantém quando o narrador detalha o cenário interno do local que abriga a ação do conto: “o internato era meio patriarcal, meio casa-grande de fazenda”.

Note-se o ambiente fronteiro e híbrido que dá início à descrição do lugar, que abriga o desenvolvimento da ação no texto ficcional. Essa indefinição parece deixar escapar uma lacuna que pode ser preenchida com a reflexão sobre esse entrecruzar de gêneros que se expõe na atividade cronística de Rachel de Queiroz. No entanto, é importante deixar claro que a ideia principal do trabalho não é estabelecer as cercanias dos gêneros que emolduram e fixam o texto. Ao contrário, a proposta é ir além e captar o que está fora da moldura, o que é móvel, desvendar os elementos que se entrecruzam, tornando-os participantes da interseção entre um e outro gênero. É isso que observa o crítico Paulo Rónai, ao escrever, numa resenha publicada no jornal carioca Diário de Notícias, por ocasião do lançamento do livro: “Muitos deles”, afirma o crítico se referindo aos textos publicados, “porém, contém retratos admiráveis de personagens de ficção a ponto de declamarem um romance para nele se expandir à vontade; são episódios significativos em que se condensam outras tantas existências. Ora não é outra a definição que podemos dar ao gênero conto” (RÓNAI, 1960. p.6).⁸⁶ Segundo Rónai, portanto, no meio das crônicas e das reminiscências, surgia a ficção, numa linguagem que não destoava, aproximando-a do leitor, “por meio de uma prosa de absoluta naturalidade que se parece com uma palestra, despreocupada e sinuosa, mas obedece as diretrizes de uma arquitetura sábia e oculta” (*idem, loco citato*).

Vamos ao conto. Podemos começar pela tentativa de empatia que o narrador em primeira pessoa, quer causar no leitor, pelo menos um tipo de leitor, aquele que aprecia a literatura: “Direi, como nos romances russos, que a cidadezinha onde se situava o colégio chamava-se M...”. É tudo o que o leitor precisa saber neste momento. Algo acontecerá num colégio de uma pequena cidade entre fronteiras. A rápida descrição do espaço, que se dá em seguida, compõe um lugar onde existe uma desorganização que se impõe como elemento central, em volta do qual gravita uma mistura de estilos, que, por sua vez, envolvem as moradoras do internato – que, também sofria de indefinição: “Era [...] meio patriarcal, meio casa-grande de fazenda”. Naquela escola, não havia iluminação elétrica nem água encanada,

⁸⁶ A resenha publicada pelo crítico Paulo Rónai foi reeditada no jornal **O Povo**, na edição de 12 de maio de 1960.

tampouco fardamento; nos dormitórios, camas de madeira e ferro conviviam com redes brancas estendidas pelos cantos”. As moças que habitavam o internato acompanham o desacerto do ambiente e davam o tom da narrativa.

A tensão do conto é construída aos poucos, causada pelo ódio que dividia em grupos as filhas de famílias rixosas e em tradicional litígio naquele lugar ermo. Vencidas, após várias tentativas de apaziguar “o mal que atormentava” as alunas numa espécie de guerra sem fim, as freiras as dispunham no refeitório, em turmas separadas por uma fileira de meninas vindas de lares que não pegavam em armas. Para dormir, eram dispostas, naturalmente, em quartos contíguos sob o manto de não haver lugar onde pudessem permanecer juntas.

Como numa tela de cinema, a câmera começa com um longo plano da paisagem, da casa, dos personagens, até destacar as meninas que dão vida à narrativa. Elas eram representantes das duas maiores famílias em guerra da região, os Lopes e os Pereira. Vindos do mesmo tronco familiar, eram todos primos. O ódio esparramou-se entre eles, devido a uma discórdia causada na divisão da herança da avó. A briga já vingara até a quarta geração, mas parecia remoçada a cada morto de um lado ou outro. A câmera foca, então, na “linda Guiomar” que, de casamento marcado com o primo Laurindo Lopes, voltara das férias de junho em luto fechado. O noivo fora assassinado por um Pereira, na saída da missa. A moça, porém, mantém-se impassível e, sem alarde, continua os bordados do enxoval para o casamento desfeito pela tragédia familiar. Guiomar assume um semblante heroico, resignado. Apenas rezava.

A revanche se dá três meses depois quando, por carta, Leonor Pereira, apelidada de Moura Torta, por causa de um leve estrabismo, é informada de que o pai, Sinhô Pereira, levava dois tiros em plena rua. Gente dos Lopes assinara o feito. Leonor extravasa todo o sofrimento chorando aos berros, se contorcendo no chão. Vai ao encontro de Guiomar, que, absorta, mantinha o bordado dos lençóis, e ataca a inimiga que sequer revida. Leonor é posta num gabinete sozinha e se recusa a comer. Na terceira noite de reclusão, uma freira vê alguém ao lado da cama de Leonor lhe cochichando palavras que não davam para ouvir. Com uma luz de lamparina, a freira consegue observar Leonor com uma bola de lençol na boca e, desesperada, empurrava a cama com um dos pés, enquanto Guiomar sussurrava, em um dos seus ouvidos, severas e eternas ameaças. Dado o alarde, Guiomar ainda grita a última promessa: “Só vou viver para botar filhos no mundo, ensinar a eles a pegar em armas e liquidar com a raça de vocês, por fogo ou por ferro frio...”. Moura Torta, depois de livrar-se de Guiomar, “bradou da sua cama: É bom que você saiba uma coisa Guiomar Lopes: que não é

só da sua barriga que há de dar filho, não” (QUEIROZ, 1944. p.5).

A primeira parte do conto está concluída. A ação se revela num espaço de tempo de três meses e três dias. A descrição do cenário da ação e das personagens Guiomar e Leonor parece ser feita por outro narrador, que não aquele que começa o texto: “Direi, como nos romances russos...”. Esse, ao assumir a função narradora mostra aos leitores até onde pode – e é do seu conhecimento – os detalhes do internato, suas habitantes, as zonas de conflito, os costumes. Não parece ter visto e, sim, sabido da história. Na pequena e última parte do conto, o tempo se estende para que a promessa acertada entre Guiomar e Leonor se cumpra: ambas se casam, lhes nasceram 18 filhos, boa parte deles cresce a ponto de pegar em armas: “Os oito filhos de Guiomar liquidaram num tiroteio três dos dez filhos da Moura Torta”, o que motivou uma nova vingança infernal dos Pereiras, que “tocaram fogo na cidade dos Lopes e mataram até os cachorros na rua e as criações nos quintais”. Neste momento, o narrador, em primeira pessoa, retorna para comprovar a história: “Eu vi com meus olhos as paredes negras, os telhados por terra, as calçadas cheias de entulho” (*idem, ibidem. p. 7*).

Quase no fim do conto, o leitor ainda é informado de que cinco léguas separam as cidades onde habitam os Lopes e os Pereira e que estes ainda possuem muitos bens que podem ser destruídos. A ação principal, que é narrada no colégio, extrapola os limites do internato e cria uma nova célula dramática que expõe, para além do caráter imediato dos limites do conto, a continuidade da narrativa, sendo que esta não cessa nem no fim do conto quando o leitor fica com a legítima sensação de que a história não terá fim, que sempre haverá contas a serem acertadas entre os Pereira e os Lopes.

Estes dois episódios finais do conto “A Donzela e a Moura Torta” podem ser questionados, se postos diante da teoria do conto de Moisés. Para ele, é importante que a unidade da ação única decorra, de forma que o ambiente dramático se encerre num determinado tempo. O crítico leva em conta o desequilíbrio interno que a sucessão de polos dramáticos pode gerar, em consequência da perda de unidade. Em “A Donzela...” o núcleo dramático central é construído a partir de diversos pontos de tensão: 1: Guiomar perde o noivo e se mantém impassível, fala pouco, reza muito, continua a bordar o enxoval, como se o noivo estivesse vivo; 2: Moura Torta perde o pai, sofre em desespero, reconhece na inimiga o mal que lhe acomete, investe contra ela publicamente; é isolada num gabinete onde se recusa a comer; 3: Guiomar assume as rédeas do drama, ao atentar contra a vida de Leonor, enquanto esta dorme sozinha no gabinete; 4: As duas mulheres trocam ameaças de futura vingança; 5. Os filhos de Guiomar e Leonor se destroem em litígios sucessivos; 6. Os Lopes e os Pereira mantêm o círculo de autoconstrução destruição uns dos outros.

Outro ponto questionado por Moisés é referente ao tempo: “[...] os acontecimentos narrados no conto podem dar-se em curto lapso de tempo: já que não interessam o passado ou futuro, o conflito se passa em horas, ou dias” (MOISÉS, 2006. p. 45), afirma o crítico. De acordo com suas premissas, se os acontecimentos narrados levam anos, pode-se dizer que “1) ou trata-se dum embrião de romance ou novela, 2) ou o longo tempo referido aparece na forma de síntese dramática, que envolve, habitualmente, o passado da personagem” (*idem, loco citato*).

Podemos perceber, no entanto, que “A Donzela e a Moura Torta” rompe com esses parâmetros. O passado das personagens, no início da trama, faz parte de um passado coletivo familiar que produzia “ódios recíprocos, nas guerras de família cujos rancores vinham ecoar até dentro do internato” (QUEIROZ, 1944. p 5). Guiomar e Leonor vinham de uma tradição litigiosa que já acumulava quatro gerações. É a partir dessa premissa que se edifica o conflito do conto. O leitor passa a conhecer Guiomar e Leonor sob a tensão de um drama familiar tradicional, assim como o passado recente das personagens que é vivido na presença do leitor. O conto não tem, portanto, amarras com o tempo: do passado imemorial ao presente; do presente vivido ao futuro que, por sua vez, se torna presente e mais uma vez o passado preparando o futuro.

Em agosto de 1944, um outro sertão aparece no conto “Isabel”. A partir de um narrador, o leitor é apresentado à personagem central da narrativa, cujo silêncio é tão marcante, que se torna um elemento essencial na composição do texto ficcional, que tem início justamente – e de forma paradoxal – pela fala transposta da protagonista: “Sempre dizia que não se casara por amizade: casara por ilusão. Queria vestir vestido branco, ir ao Quixadá na garupa do cavalo, ser mulher casada, ter seus filhos, sua cozinha, seu terreiro”. (QUEIROZ, 1944. p. 3). No segundo parágrafo do conto, a vida já parece arruinada. A “ilusão” de Isabel havia sido por completo. Se nunca contara com o afeto, se enganara completamente quanto a todo o resto. O marido se materializou num bêbado, estouvado e violento; a casa vingou perdida num ambiente hostil, presa num cenário devastador, rodeada por uma paisagem árida e seca; os filhos se resumiram num único feto nascido já sem vida, embora tivesse sido batizado e Isabel carregasse consigo a culpa por esse pecado, o de batizar menino morto.

O conto, se passa, portanto, num sertão embrutecido onde inexistente uma nesga de esperança ou mesmo uma única possibilidade de alívio. Aos poucos, Isabel segue se assemelhando à secura que há em torno dela e definhando tal como a “roça de bugre”, que teimava no quintal. A existência de Isabel pode ser comparada à dos bichos que se mantêm

presos no chiqueiro ou ainda pior, por viver sob a mira da “justiça do chiqueirador de cabo de jucá, tendo na extremidade a longa fita de relho cru ensebado e cortante”, com o qual o marido lhe enrolava as costas. Isabel silencia: “Não se queixava nunca, só aquele olhar fundo, vidrado, gritava mágoas; a boca de lábios finos quase não falava – mal dava um boa tarde ou um bom dia” (*idem, loco citato*). É importante observar que o silêncio parece ser o traço mais importante da personagem que vivia isolada “numa extrema da terra, numa capoeira deserta na seca ribeira do Sitiá”. Não estreitara relações como os vizinhos, pois estes não haviam, raramente visitava apenas uma comadre, a meia légua de distância. “E lá pouco conversava, deixava-se ficar num canto, assistindo à lida da outra, escutando a algazarra das crianças. Comia um bocado escasso, bebia um gole de café, tornava a pôr um pano à cabeça e voltava para o seu desterro” (*id., loc. cit.*).

Não se sabe por quanto tempo Isabel fez secar a sua alma, até o dia que decidiu livrar-se de todos os seus males de uma só vez, sem deixar vestígio do paradeiro. Silenciosa, numa noite alta, enquanto o marido dormia, transformou-o num casulo humano, dentro de um pano de rede, e arrebentou-lhe a cabeça usando uma mão de pilão. O último plano de Isabel parece ser urgente, arquitetado às pressas, sob os olhos do leitor. Porém, não há inquietação por parte da protagonista: “Esteve algum tempo a olhar a criatura [...] Devagarinho – tão devagar, tão silenciosa, que parecia até mais lenta e mais calada que a sua grande sombra projetada pela luz da lamparina na parede de barro, chegou junto à rede” (*id., loc. cit.*). Em seguida, arrumou os pés do marido bêbado na rede e realizou, com agilidade, o único movimento de toda a trama: “E, rapidamente, costurou uma contra a outra as duas beiradas da rede, do punho direito ao punho esquerdo, prendendo o homem num cartucho de pano, como um bicho de seda em seu casulo” (*id., loc. cit.*). Aprumou o pilão junto à cabeça do marido e a esfacelou com uma mão de pilão “pesada, feita de aroeira rija”. “A primeira pancada talvez não acertasse em cheio – e o homem estrebuchou, sacudiu-se com força na prisão de pano. Mas, aos poucos, foi ficando imóvel, e a mão de pilão descia sempre, provocando ao cair, um ruído surdo de coisa quebrada (...). Isabel continuou batendo, batendo ritmicamente, até perder a força no braço” (*id., loc. cit.*).

Por fim, junta os trapos para deixar a casa, não sem antes libertar os poucos animais do chiqueiro para que não morressem de fome. Depois, “sumiu-se no caminho que se perdia caatinga adentro”. Ao longo do conto, percebe-se como, em silêncio, Isabel se despe de qualquer vestígio de sonho e talvez, de humanidade. O sertão onde Isabel nasce, embrutece e some é inóspito, indiferente e, silenciosamente, transforma seres humanos em pessoas marcadas por um sofrimento perene, sem salvação. A vingança de Isabel serve apenas de

pretexto para que ela acerte contas com o marido violento. No entanto, a narrativa constrói um sertão que não oferece nenhum tipo de remédio para a alma – tradições culturais, memória, solidariedade –, nem para o corpo – um trabalho digno, um amparo para sobrevivência. O marido de Isabel é, portanto, uma vítima do lugar, de uma construção social que impera nesse sertão decadente. Quando ele elenca as tarefas que a mulher, Isabel, desleixa, assume o papel de patriarca inacabado, sem prole, sem terra, nem prestígio: “essa peste nem coragem tem de ir buscar água na cacimba do riacho... E o fogo apagado... isso não é mulher, é castigo de Deus. Não tem um caroço de feijão pra se comer... Não tem uma galinha no terreiro... Não tem um canteiro com um pé de coentro pra remédio... não me remenda uma roupa... não costura... não faz renda... não planta nada... não cria nada...” (*id., loc. cit.*). Ele próprio é também um homem sem voz, cuja força física é a única forma de se fazer ouvir. Isabel, no entanto, alimenta em silêncio, o íntimo desejo de libertar-se daquela “ilusão”, daquele engano cruel de um casamento que se transformou em tortura para a alma e para o corpo, e que nada sobrara do desejo de ter sua própria cozinha, seu próprio terreiro: “A comadre, por sua vez, recordava que a ouvira falar certo dia na vontade que tinha de fugir, arranjar uma passagem de trem com uma alma caridosa e ir pedir esmolas bem longe, na estação de Baturité, por exemplo” (*id., loc. cit.*). A fuga não traria nenhum alívio imediato que não fosse do próprio lugar que lhe sugara a alma.

É importante notar como a personagem ganha um certo nível de profundidade à medida que a narrativa avança. Soturna, Isabel se compõe a partir de fragmentos. Pouco se sabe sobre o que ela pensa, o corpo, porém, está exposto aos maus-tratos que se refletem no aguçamento da introspecção, nos lábios silenciosos que guardam para si a gravidade da tragédia final. Destacam-se ainda alguns detalhes do enredo que revelam nuances do comportamento da personagem que carregam a ambiguidade de colocá-la na fronteira entre a extrema crueldade e algum lance de humanidade. Ela esmaga a cabeça do marido, no entanto, não se permite vê-lo morto e deformado. Para sua morte, utiliza-se dos instrumentos próprios das atividades domésticas: agulha e linha e uma mão de pilão, este último, objeto da cozinha, lugar que simboliza o espaço do feminino no sertão, que ela própria queria ocupar na sua “ilusão” sobre o casamento. O conto assume, portanto, de alguma forma, uma circularidade, que encerra os elementos narrativos nos seus contrastes, anulando as expectativas da personagem e destruindo qualquer possibilidade de restauro de uma vida que se desfaz quase sem palavras, envolta em misteriosos sentimentos.

“Isabel” ampara-se, portanto, completamente no campo da ficção. O texto assume, de acordo com Charles Kiefer, ao abordar o tema em seu **A poética do conto: de Poe a Borges**

– **um passeio pelo gênero**, “a sua temporalidade fechada, de fato consumado e acabado”, que se distingue da narrativa longa, ou mesmo do formato curto da crônica e destaca-se pelo nível de “intensidade e singularidade”. Kiefer compara o jogo que compõe as características do conto ao tabuleiro de xadrez: “Jogando dialeticamente com seus próprios elementos constitutivos, como um tabuleiro de xadrez, em que as peças são fixas e limitadas, o conto produz muitas variantes e quase infinitas aberturas e linhas” (KIEFER, 2011. p. 304). São essas aberturas que se multiplicam para a escritora Rachel de Queiroz, ao tratar temática semelhante, traçando-as por tão diversas linhas. O sertão de “A Donzela e a Moura Torta” e “Isabel” retorna em “Troia”, mas percebe-se ali outra dinâmica narrativa que envolve o cenário ermo, a tragédia e a dor.

“Troia” se passa num lugarejo do sertão de Alto Santo e a história é contada de ouvir dizer. A narrativa começa com alguns esclarecimentos e opiniões – como se tal relato fosse bater à porta da crônica – que sucedem os versos de uma poesia popular, mas esbarram no conto. No preâmbulo, o leitor lê o seguinte: “O filho da cabra preta/Onça vermelha não come/Quem casa com mulher feia/Não tem medo de outro homem”. Explica, porém, ao leitor que uma moça bonita ainda incentiva um caboclo do sertão a queimar uma “Troia que fosse” para defendê-la. Sem maiores detalhes, a beleza da personagem, que motiva toda a desgraça que está por vir, é medida justamente pelo grau do desastre. Logo de início sabe-se, portanto, que os personagens estão fadados ao fim trágico.

No próprio título, a narradora investe nas referências que apontam para a narrativa clássica que envolve o conflito entre gregos e troianos, em cujos antecedentes consta o rapto de Helena, por Páris, filho de Príamo, rei de Troia. Troia, portanto, significa o lugar da guerra e guerra que todos sabem perdida para os troianos, como afirma Vidal-Naquet em **O mundo de Homero**: “Observa-se, entre os troianos, uma consciência aguda de que a desgraça será coletiva, de que Troia está destinada ao desaparecimento e de que, de alguma maneira, ela já incorporou a morte” (VIDAL-NAQUET, 2002. p.47).

A cronista-contista se propõe, talvez, a recontar o mito clássico, atualizando-o no Nordeste. A tragédia troiana de Rachel tem assento no sertão, e envolve quatro forasteiros que tentam atacar a casa de um caboclo a fim de matá-lo e lhe raptar a mulher. No meio dessa guerra particular sucumbem os quatro forasteiros e a bela esposa do guerreiro sertanejo. Mais uma vez o sertão aparece num conto de Rachel, retratado como um lugar de moradias ermas. Naquela casa “que ficava isolada, com um pequeno terreiro e um quintal aberto entre as carnaubeiras” viviam o caboclo e a bela jovem recém-casados. A tragédia começa a ser

contada numa roda de samba, na qual a mulher é tirada para dançar pelos quatro forasteiros, o que chama a atenção do marido, que mesmo sem morrer de ciúmes, não aprecia “o exagero daquela atenção”.

É importante perceber que, se de um lado o casal demonstra liberdade na festa, com o marido permitindo que a jovem esposa seja tirada para dançar, inclusive por estrangeiros, a casa não está aberta ao vizinho inimigo que, na calada da noite, os avisa do ataque iminente dos forasteiros que estavam na festa e se nega a aceitar a ajuda oferecida para enfrentar o perigo. Ao contrário, afirma ser capaz de enfrentar 40 homens, quanto mais os quatro que, segundo o vizinho, estão prestes a lhe atacar a casa e lhe roubar a bela esposa. “O caboclo pensou (e de modo geral tinha razão, embora errasse naquele caso particular) que a gente tola será se não escutar um aviso, venha de quem vier. Porém tolo e três vezes tolo será se manter um inimigo dentro de casa, e ainda por cima em hora de aperto” (QUEIROZ, 1947. p. 3).

A partir daí, o conto se dá quase que de um só fôlego, numa ação ininterrupta, apressada com toda a descrição da violência. Não há tempo para indagações, reflexões. Os personagens agem praticamente no nível instintivo da sobrevivência. O narrador recompõe a história ouvida como quem despreza os arredores da história passada não se sabe quando. E se há escassez dos detalhes sobre a beleza da moça: “de detalhes, não sei, a respeito de corpo ou cara, porque não me contaram”, pivô da tragédia sertaneja, no entanto, do tempo da ação e dos personagens envolvidos na trama sangrenta, há uma riqueza dos pormenores que envolvem o morticínio da trama, com uma descrição que beira o realismo à medida que a narrativa avança e os mortos vão se acumulando dentro e fora da casa do caboclo.

A selvageria e a violência se destacam naqueles confins de mundo no qual o homem, a sua casa e família nada significam para os forasteiros, que se não são estrangeiros de um mundo chamado Sertão, certamente o são para a vida de Alto Santo. Do mesmo modo, os forasteiros encontram resistência e não se estabelecem. Em comparação com Troia, Helena luta, morre, mas não se deixa ser raptada. Existem outros valores no sertão de Rachel de Queiroz. Este é o sertão da trincheira, da tocaia, do enfrentamento. O sertão que, no máximo, se reza, mas o que conta é um rifle nas mãos e uma boa pontaria: “Chamou a mulher e mandou-a trancar-se na camarinha. [...] e, através da porta mandou-a se ajoelhar no oratório e pegar no rosário”. Ali, os deuses não têm muito tempo para agir: “Subiu então para o sótão, onde se entrincheirou [...] Esperou o dono da casa a chegada dos atacantes. Tinha um rifle e munição”. E a única estratégia que existe é aquela que possa garantir intactas o pouco que resta ao sertanejo: a casa e a mulher.

Apenas após a tragédia, o caboclo se humaniza e chora o resto da noite sobre o corpo da mulher morta. Parece que a dor, submersa sob o peso do medo, enfim, toma corpo e atinge o guerreiro. No entanto, o choro é a única manifestação humana dessa dor. Não há palavras, e se há, elas não são necessárias. No sertão, quem impera é o silêncio. Inexistem lamentações ou versos de despedida. Silencioso, o caboclo sepulta a esposa numa cova banhada com zínias, resedás, manjericões e rosas que ela mesma cultivara em vida, na casa onde eles moraram. Segue o código de uma justiça de pouca serventia numa terra onde a Lei só parecia existir como formalidade sem nenhum compromisso real. Segundo a versão de Rachel para Troia, após enterrar a esposa, saiu da vila para entregar-se ao delegado. O caboclo ainda volta para ver os corpos dos forasteiros em decomposição ao pé de uma grande carnaúba. “Ao se aproximarem da casa, o sol andava no meio do céu,, sendo por volta do meio dia. E ele teve o gosto de ver que já estava dando urubu na carniça dos assassinos, amontoada ao pé de uma carnaúba grande” (QUEIROZ, 1947. p.3). Não teve remorsos. O Sertão é chão fértil para embrutecer o coração dos homens.

A Troia de Rachel, da mesma forma que a Troia de Homero, é um lugar cuja tragédia está sentenciada na escrita do destino dos seus habitantes, como afirma Vidal-Naquet: “Todo grego, ouvinte ou leitor do poema homérico, sabia que Troia estava destinada à morte, assim como nós sabemos, quando lembro um relato da batalha de Waterloo, que Napoleão será vencido. Inúmeras imagens ilustravam nos vasos áticos, o fim de Troia” (VIDAL-NAQUET, 2002. p. 48). Assim, na reescrita na narrativa clássica, o conto desperta no leitor a expectativa da tragédia: “Disseram só que era bonita – e bela havia de ser mesmo, pois pelas desgraças que arrastou ganhava até da eterna Helena” (QUEIROZ, 1947. p.3). A oralidade se impõe na construção do conto da Rachel da mesma forma que no passado longínquo havia fixado as narrativas homéricas: “A humanidade não cantou antes de escrever? A poesia homérica aparece então como uma poesia primitiva, obra não de um ou mesmo dois poetas, mas de bardos populares que recorriam a um tesouro lendário” (VIDAL-NAQUET, *opere citato*. p. 122). Ao reescrever o mito troiano, Rachel de Queiroz o faz baseado no cenário do sertão e seus “causos” e o apresenta no bardo popular do século XX, o jornal, numa forma que se fixara, de acordo com Kiefer, após refletir as leituras que Hawthorne, Poe, Cortázar e Borges fazem do gênero. Para ele, essa forma literária é produzida “numa variante da modernidade ocidental, o conto nascido com o admirável mundo novo da tecnologia e do consumo” (KIEFER, 2011. p. 304). Troia, de Rachel de Queiroz, pode ser considerada, portanto, numa reescrita do mito clássico, a partir da estrutura do texto crônica-conto estruturado para o jornal que se amalgama com as “variantes” das quais fala Kiefer sobre as

várias possibilidades do conto, mas para quem tem talento, como observa Edgar Allan Poe, ao escrever uma resenha sobre o livro **Twice-Told tales**, de Nathaniel Hawthorne⁸⁷: “O conto oferece, na minha opinião, o melhor campo para o exercício do mais nobre talento” e, em seguida, acrescenta: “Se nos pedissem para designar a classe de composição que, ao lado do poema, pudesse melhor satisfazer as exigências da grande genialidade, que pudesse oferecer a esta o mais vantajoso campo para o seu exercício, deveríamos falar sem hesitação do conto em prosa” (POE, 2002 p. 336-337).

É por este caminho do exercício na prosa curta de ficção, misturada ao texto da crônica que a escritora trafega, seja tecendo as descobertas do mundo na vida adulta, submergindo as personagens nos mistérios e contradições dos sentimentos que as separam de uma vez por todas da infância, seja revelando um sertão fértil de tragédias, numa terra árida de esperança, um lugar ermo, isolado e decadente, ou seja, ainda, a traçar perfis psicológicos de personagens às voltas consigo mesmas e suas inquietações e sentimentos conflitantes. E entre as narrativas selecionadas para este estudo, destacam-se dois textos: “O Jogador de sinuca”, publicado em agosto de 1948, e “História de dona Laura”, de fevereiro de 1950.

“O Jogador de sinuca” é um texto no qual o hibridismo da linguagem jornalístico-ficcional se manifesta claramente. Trata-se de uma crônica de viagem, escrita em primeira pessoa e narra um episódio que transcorre durante uma visita ao interior de Minas Gerais, quando a cronista encontra-se com o personagem principal do conto. Aliás, a cronista elege o personagem entre outros temas: “Um dia vos hei de falar da coleção de “Moniteur” que existe na biblioteca de São João Del Rey, nas virtudes radioativas dos banhos de Água Santa, nos milagres do Bom Jesus de Congonhas. Mas antes quero discorrer acerca de alguém que nem é santo de pedra sabão nem querubim banhado a ouro, mas criatura vivente como nós, jogador de sinuca na cidade de Conselheiro Lafaiete” (QUEIROZ, 1948. p.3).

Pode-se perceber que a escolha da cronista recai sobre o humano, mesmo que tantas outras possibilidades tanto na arte, quanto no sobrenatural disputem a atenção da cronista naquela viagem, ela opta justamente por um “herói” em plena ação. O cenário da disputa do jogo de sinuca, onde acontece a “história” que a cronista narra é o Bar Campestre, na cidade de Conselheiro Lafaiete, onde a narradora para a fim de tomar umas cervejas e comer uns pasteis. Enquanto alivia a sede e a fome, a cronista tece o anti-herói. O duelo se dá no campo armado de uma mesa de sinuca, para onde acorrem de um lado, um rapaz com

⁸⁷ Edgar Allan Poe escreveu três resenhas sobre o livro citado de Hawthorne, entre abril e maio de 1842 e novembro de 1847. As duas primeiras foram publicadas na **Graham’s Magazine**. A terceira, em **Godey’s Lady’s Book**. As três resenhas foram traduzidas por Charles Kiefer e publicadas como anexos do livro **A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero**, publicado pela editora Leya, em 2011.

aspecto infantil: “cara de menino, fala baixa e terno tropical cinza muito à moda, de calças à altura do estômago. [...] dava uma impressão de timidez que fazia a gente sentir vontade de lhe rogar que não se atirasse com tanta inocência às goelas do leão” (*idem, loco citato*), Do outro, o leão é o “herói” apontado pela narradora-personagem, integrante da cena.

O herói de “O jogador de sinuca’ é descrito, portanto, em detalhes: um rapaz baixo de mãos pequenas, gestos cautelosos, bem vestido: “Já da porta desabotoava o jaquetão azul marinho, como um magarefe ansioso para dar serviço à musculatura – embora musculatura não tivesse, apesar da sugestão de Hércules que dava aos outros – Hércules magro e miúdo” (*id., loc. cit.*). Prepara-se para o jogo como quem se prepara para a guerra, a começar pela escolha dos tacos: “media-os, apalpava-os, lhes Tateavas com a polpa dos dedos – só os faltava lambar. Em tudo trata o profissional ou, no mínimo, no campeão dos amadores. Chegava a ser um massacre a escolha do parceiro que, do outro lado da mesa, parecia encolher-se [...] sem tirar os olhos dos preparativos infernais do contendor” (*id., loc. cit.*).

Tem-se, portanto, o herói da história, não fosse a rapidez com que ele se desmancha aos olhos do leitor: “Bem, claro que já sabeis o desenlace do caso: o outro, o campeão, o famanaz, acabou apanhando como um Judas de capim” (*id., loc. cit.*). Em três partidas, o herói da história não conseguiu um único ponto, abandonando o último *round* quando o marcador de giz apontava 49 a zero. Aparentemente está resolvida a pendenga deste Golias mineiro, não fosse outra questão que só se resolve com a linguagem. Era necessário ampliar a história, oferecer detalhes de como o herói chegou a tal “desenlace”. O conto não acaba da mesma forma como se encerra um jogo, quando o resultado final substitui toda e qualquer palavra. A narradora insiste que “esta história não merecia ser contada se não fora a atitude da criatura na decorrer daquelas três partidas” e justifica: “Era um fenômeno, era um teatro, era o príncipe Hamlet da Dinamarca exibindo paixões e desdémns” (*id., loc. cit.*).

Altivo, o jogador não se abatia, embora desde a primeira partida, o garoto opositor parecia ter mais habilidade em dar o destino certo às bolas que ficavam à espera de um empurrão do taco. Por outro lado, o herói “ensaiava jogadas sensacionais: fazia cálculos, dormindo na pontaria, punha o taco na vertical, horizontal e oblíquo: punha-o às costas, jogando com os braços para trás: dava a tacada com a mão esquerda, com os olhos fechados, com os olhos abertos. E fosse de que jeito fosse, o resultado era sempre este: zero”.

No entanto, o rapaz se comportava como um herói tardio ou imerso numa fatalidade: “Fumava incendiariamente e uma nuvem de fumo o envolvia [...] Xingava o taco, o pano e as bolas, explicava ao público assistente que na véspera surrara em cinco partidas

consecutivas um sujeito que tinha fama de campeão em Barcelona” (*id., loc. cit.*). De forma inesperada, ele alterava o ânimo, aumentando a tensão do jogo – e do conto. Foi assim quando arrancou o giz das mãos do oponente e passou a marcar ele próprio a pontuação que indicava, de maneira soberana, a vitória do adversário. Soberana, mas sem envergadura. Enquanto o rapazote parecia temer pela derrota do opositor, o “herói” mantinha praticamente o controle do jogo, se não dos resultados, pelo menos do oponente de partida e de todo o bar. “Começada a terceira partida, o ambiente já ficara dramático. Da porta um moleque, de 'sereno' arriscou um assobio. O homem do bar pôs a abrir e a fechar as gavetas da registradora (...). E até o mocinho, parceiro do herói, começa a descontrolar-se” (*id., loc. cit.*). Sem conseguir marcar um único ponto, o herói entrega o taco, jogando-o sobre o campo verde da mesa de combate, se dirige ao caixa, toma a arma de volta enclausurando-a junto ao corpo. Do cabide, retira o blusão azul, veste-o e deixa para trás o bar “pisando duro, sem se despedir de ninguém, como um conquistador” (*id., loc. cit.*).

Percebe-se a escolha e o tratamento que a narradora dá ao personagem, “criatura vivente, como nós”, um simples jogador de sinuca, como se refere no início do narrativa. Observa-se, do mesmo modo, como no pequeno espaço da crônica-conto, cresce e se agiganta um ser humano imerso em contradições, com uma alma impenetrável, cuja linguagem só consegue dar conta de forma tão superficial, como aponta a narradora: “Desvairado de orgulho ferido, o homem parecia um vulcão prestes a explodir, papocando as crostas de lama seca e deitando fumaça venenosa. Que miséria, esta fraca pena ser incapaz de descrever espetáculo tão singular, embora tão repulsivo!” (*id., loc. cit.*).

O crítico Antônio Candido, no ensaio “A personagem do romance” aborda algumas questões sobre “a personagem como ser fictício” que podem valer para uma breve reflexão que se propõe a por em evidência a impossibilidade da cronista de dar conta do real. Lembre-se de que o herói de “O jogador de sinuca” partiu da experiência da narradora, ainda assim, não é possível construí-lo tal qual o real. Em primeiro lugar, Candido afirma que a ficção – no caso no romance – se baseia “num certo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste” (CANDIDO, 2011. p.55). No entanto, tal relação precisa ser compreendida, tendo base o conhecimento fragmentário do ser humano. Ou seja, um ser “é sempre incompleto” e por natureza, é misterioso e inesperado. Por isso, serão também sempre incompletas as noções que temos uns dos outros. Na ficção – e Candido aborda a ficção produzida principalmente a partir do século XX – torna-se essencial notar que o ser fictício está inserido nessa “complexidade, de variedade”, a partir das combinações do ficcionista.

Pode-se verificar, portanto, como Rachel de Queiroz constrói desconstruindo o jogador de sinuca a partir dos traços físicos, gestos e modos que os contrapõem ao opositor e que, de tal modo surpreende a plateia (leitor). Qual a origem de tamanho arrojo, valentia e porte de um jogador que sequer conseguia manejar tacos e bolas de forma minimamente convincente? O ponto de partida para uma resposta, mesmo que seja incompleta, pode estar na decisão da narradora em escolher tal personagem: ela optou por uma “criatura vivente como nós”. A existência humana se revela justamente pela capacidade de manter o espírito envolto em profundas camadas que raramente se expõem por completo, o que pode acontecer na ficção, mas mesmo ali, o mistério se mantém, por meio da linguagem e dos arranjos estéticos, que tornam tão “reais” os seres ficcionais. Para o leitor, portanto, pouco importa se o jogador de sinuca existe de fato ou não, uma vez que ele salta aos olhos como uma figura humana complexa e “singular”, embora “repulsiva”, como afirma Rachel de Queiroz.

Se a crônica-conto “O jogador de sinuca” começa com a narradora escolhendo o personagem em meio às variedades temáticas, em “História de dona Laura”, a escrita do conto inicia pelo fato da narrativa ficcional ter uma pluralidade de pontos de vista e, a partir de um deles, uma história é contada. No caso, a contista elege por qual nuance apresentará sua narrativa: “Tanto drama que não se sabe como nasce. De mim, penso que tudo começou pelo fato de dona Laura não ter filhos” (QUEIROZ, 1950. p. 1). Elenca também o episódio da “amiga do marido ser de cor”. A partir daí, o ritmo e a intensidade do conto ganham uma ampla dimensão na qual se destacam o tempo e a ação dos personagens que pairam em redor de dona Laura.

Para fins de análise, a história narrada pode ser dividida em três núcleos narrativos bem definidos e que se encadeiam. No primeiro momento da trama, dona Laura divide o marido com uma “crioula” que lhe dá dois filhos, enquanto ela não dá à luz um único rebento. Para dar uma resposta à escassez de amor do marido e à maternidade, que a ignora, adota uma menina. O que era para ser alívio, se torna um tormento, porque a menina adotada, aos quatro anos, se recusa a chamar dona Laura de mãe e rejeita o novo nome: Yvonete, em lugar de Mundica que dona Laura odeia. Além de não encontrar jeito de chamar dona Laura de mãe, ou de entender-se com ela, chama o marido da mãe adotiva de pai e tornam-se amigos, segundo revela o conto:

Pois a verdade é esta: a menina nunca aceitou dona Laura no papel de mãe. E esse jogo de mãe com filha, como de marido e mulher, tem que ser feito pelos dois interessados, do contrário, não dá certo. [...] E recusava-se também chamar dona Laura de mãe. [...] Contudo – e isso representou uma nova punhalada para o já traspasado coração de dona Laura – não foi preciso que ensinassem mais de uma vez a pequena a chamar de pai o marido de sua mãe adotiva (QUEIROZ, 1950:

p.1).

No segundo *round*, dona Laura percebe que, mais uma vez, fora vencida pelas circunstâncias. A menina se afeiçoara somente ao pai adotivo, com ele trocava carinhos e conversas, e era chamada por ele de Mundica; Yvonete, só na presença da mãe: “Aquilo foi a última gota. Dona Laura não expulsou de casa a menina, [...] mas a expulsou totalmente do seu coração. Redobrou a severidade, que antes era educativa, mas agora se virava em punitiva; não via mais uma filha na órfã, e sim uma criadinha aceita por caridade – e caridade pouca” (*idem, loco citato*). Note que o ideal de família que dona Laura tanto perseguia a abandonara completamente. Decide, então, se voltar por inteiro à irmandade, cuidando do templo, das filhas de Maria, dominando as atividades da igreja. Com isso, adquire poder e prestígio. “Estava tão poderosa em verdade que mandava na confraria como se fosse em casa sua. Tomava conta das filhas de Maria e tirou medalha de muita moça que não estava à altura. [...] Abaixo do padre era a dona Laura e mais ninguém” (*id. loc. cit.*). O apego ao ritual religioso cresce à medida que dona Laura se desencanta da vida familiar e se afasta cada vez mais da filha adotiva. Parecia que tudo havia chegado num ponto insuportável para a protagonista, não fosse a surpresa que a vida ainda havia de lhe fazer.

No terceiro momento, o marido de dona Laura se converte ao espiritismo, após uma doença repentina que lhe causava uns ataques que os médicos não conseguiam diagnosticar. O neo-converso mudara os hábitos: “acabaram-se as visitas à amiga, acabaram-se as noitadas de pescaria, as sabatinas de bebedeira. [...] Até o dinheiro que dava para subsistência dos filhos extra-matrimoniais, mandava-o agora descontar em folha, e a rapariga que fosse apanhar no guichê”. Pela primeira vez, o coração de dona Laura sorria. Não sem os solavancos da mudança, principalmente quando as reuniões do centro espírita passaram a ser realizadas na sala de sua casa. “Dona Laura – imaginem como se sentia. De um lado a igreja, a confraria, o prestígio – a bem dizer a sua ditadura, do outro a paz doméstica recuperada, aquele marido fugitivo voltando aos seus braços – mas pela mão de um criança que a sua fé reputava diabólica. O príncipe da Dinamarca não sofreria mais do que dona Laura, os tormentos da indecisão” (*id. loc. cit.*). Até que dona Laura resolveu atender aos dois senhores: durante as manhãs e tardes, ia à igreja como de costume, à noite dedicava-se às sessões espíritas e se encarregava de arrumar o terreiro, com os “arranjos de flores e preparativos para o culto”. A paz de dona Laura durou até o dia em que estourou o escândalo e é alcançada pela inquisição da irmandade. O padre e as filhas de Maria expulsam a infiel: “tomaram-lhe tudo, até mesmo a fita da irmandade. Todo o seu poder se evaporou, num instante ela ficou como uma rainha destronada que o populacho apupa. Porque nem lhe faltava esse último agravo: o populacho.

Os vizinhos maldizentes, as oprimidas filhas de Maria, as companheiras ingratas” (*id. loc. cit*). Fora um golpe severo demais para dona Laura: ela tenta suicídio e agora, vive sob a vigília do marido e da filha, Yvonete.

É importante notar a pluralidade de ações que ziguezagueiam em torno da personagem, exigindo-lhe novas tomadas de decisão. Além disso, percebe-se que cada um desses núcleos dispõe de uma dramaticidade própria que vai somando-se ao conjunto da trama e elevando o nível de complexidade em torno de dona Laura. Num primeiro momento, dona Laura se vê abandonada pelo marido. Num segundo momento, se vê rejeitada também pela filha adotiva – uma menina loira de olhos verdes – que acreditara ser sua salvação. Desprezada pela filha, abraça com fé a prática religiosa. No terceiro momento, embora o marido esteja inteiramente voltado para ela, dona Laura é expulsa da irmandade sob a acusação de infidelidade e decide que não quer mais viver.

Da mesma forma, o tempo da narrativa ganha destaque na trama. A história de dona Laura se dá num período de quase 10 anos, ou seja, o conto está imerso num passado que dá à trama uma perspectiva bem mais ampla da experiência ficcional dos personagens. Dona Laura, personagem central da narrativa, tem sua vida modificada várias vezes diante do leitor, sem que tenha um único alívio. Aliás, a vida a que dona Laura quis por fim, bebendo querosene, é vivida a partir de desencontros. A começar pelo casamento. Ela é branca, o marido, negro: “por causa disso sempre houve conflito de importância entre ambos” (*id. loc. cit*). A maternidade é vivida a contragosto até que se dissolve completamente, porque não suporta a amizade da filha adotiva com o pai, que, para ela, é vista como uma traição. Mesmo na prática religiosa, dona Laura parece não gozar do santo sossego e sofre mais um revés. Todas as possibilidades que se apresentam, a fim de que dona Laura possa viver de forma amena e apaziguada, se desfazem como num passe de mágica. Em redor dela, no entanto, parece que o mundo segue um ritmo menos desvantajoso. O marido tem filhos com a amante e a larga, aparentemente sem grandes traumas, depois de convertido ao espiritismo. Mundica-Yvonete ganha nova família com a adoção, e se a mãe lhe parece rígida demais na educação e no trato, recebe do pai toda a amizade e carinho.

O conto amplo em dramaticidade é desenvolvido de forma densa, numa linguagem enxuta, de acordo com uma economia que é característica da contista. Neste caso, há uma agilidade na linguagem que se concentra na ação das personagens. Assim, nascem os filhos do marido com a amante, assim cresce Yvonete e se afeiçoa ao pai, assim dona Laura recupera o marido, e tenta suicídio, depois que é expulsa da irmandade. Nesse tempo, dona Laura pensa com a mesma rapidez com a qual parte para ação. O conto está circunscrito ao

completo desencaixe de dona Laura no contexto familiar e social. Mesmo com a sua suposta supremacia racial – era branca, casada com um crioulo, adota uma menina loira de olhos claros – dona Laura não conseguia se inserir no seu próprio contexto. Estava exilada, sentia-se exilada. É assim que ela reage quando percebe o abismo que se formou entre ela e a filha: “Novamente era expulsa de terreno seu; aquela menina era a sua desforra de esposa desprezada, deveria ser o seu consolo – e o infiel a tomava para si”(*id. loc. cit.*). O conto assume a temática do sentimento de exílio que aflige a alma humana. Dona Laura era uma dessas almas atormentadas pelo sentimento constante do não pertencimento e pela necessidade de apropriação de coisas e pessoas. A cada perda, dona Laura seguia num processo de substituição que parecia não ter limites. Agora, quando a filha e o marido se postam ao seu lado, lhe guardando a vida, dona Laura parece ter sido arrastada para a maior de suas infelicidades, envolvida num sentimento de agonia íntima que a faz contar os dias sem nenhum alento ou desejo.

Finalmente, o conto “Drama de jornal” – publicado em setembro de 1952 – se propõe a encerrar o ciclo de reflexões sobre a produção contística da escritora Rachel de Queiroz, a partir da antologia criada para este estudo. A escolha deste conto se dá, principalmente, devido à riqueza de elementos estéticos reunidos nele e que, por sua vez, dialogam com todo o contexto dessa pesquisa, ao eleger como um dos seus principais pilares a análise dos elementos intertextuais que figuram nos textos jornalísticos da escritora. “Drama de jornal” apresenta-se, pois, como uma síntese do conjunto das narrativas examinadas até o momento, e vai além, revelando, ao mesmo tempo em que consolida, a capacidade criadora da contista em estabelecer múltiplas significações entre o tema escolhido e o tratamento verbal e estilístico com o qual conduz a experiência da expressão literária.

Logo de início, em “Drama de jornal”, a escritora estabelece um diálogo com o leitor, atraindo-o imediatamente para os limites textuais em que pretende expandir a narrativa. O jogo se faz a partir do onírico: “Esta noite sonhei que escrevia uma história policial. Só mesmo em sonho pode a gente mudar de gênero como muda de passo de dança; na realidade é aquele impossível” (QUEIROZ, 1952. p.4). Em seguida, supõe os motivos pelos quais não poderia escrever a tal história: “Verdade que a história propriamente não prestava, o que já a torna mais viável. Pois como é que pode prestar uma história policial que não tenha personagens de nome e língua ingleses, não tenha um detetive e jamais fique suficientemente esclarecida? Já começa errada, porque não começa com um cadáver. O cadáver ou cadáveres – se a cadáveres chegaram – só podem aparecer depois, e talvez nunca apareçam” (*idem, loco citato*). Observe que, neste ponto, a narradora e o leitor já puseram em movimento algumas

peças no tabuleiro do xadrez literário. Ela, certamente, entregará ao leitor uma “história” cheia de mistérios e prováveis mortes, tento como referência um gênero para o qual o leitor já tem suas expectativas e está acostumado ao modelo linear em que há uma morte envolta num segredo e um detetive que a soluciona e esclarece publicamente. Trata-se também de um jogo de que o leitor já conhece as regras. Aqui, no entanto, a contista arrisca-se – num limite entre o real e o imaginário, ou seja, o sonho – a narrar um drama cujos elementos do conto policial estão presentes, mas explorados de outra forma.

Na verdade, os personagens do conto surgem, separados por alguns dias, em anúncios de jornal. No primeiro, publicado num domingo, sob o título “Abandonou o lar”, sabe-se do desaparecimento de Alfredo José da Silva, de 17 anos incompletos, que morava com a mãe viúva, dona Leontina, à rua Comendador Morgado, 20, Penha. O segundo, publicado dias depois, num outro jornal, informa sobre o sumiço de Aurora de Moraes, 25 anos, moradora da rua S. Leopoldo, 33, Penha. A narrativa supõe que os vizinhos vissem algum tipo de mistério naquele sumiço de Aurora, uma morena bonita e caseira, mulher de um motorista de ônibus, embora não juntassem Aurora e Alfredo. A narradora, não espera, então, pelas inferências da vizinhança. Sabe que, pelos quintais, o casal se conheceu e se tornou amantes. O destino os acordara de madrugada e os unira num amor repentino. Ela despertava quase noite ainda para fazer o café do marido que saía cedo, e o resto da madrugada aproveitava para cuidar das plantas e da horta. O rapaz acordava ainda escuro para treinar o corpo a fim de competir num campeonato de halterofilismo. Em pouco tempo, a cerca que separava os quintais foi abaixo. “A reunião de tantos elementos: madrugada, solidão, o desalinho semioturno dela, e acima de tudo aqueles músculos de homem feito tão enfaticamente, postos em relevo, tinha pois de dar em amor – e deu amor violento e imediato”(*id. loc. cit.*).

Após o sumiço dos dois, a trama ganha nova intensidade e alguns personagens, que até o momento eram secundários tomam o palco do drama: dona Leontina, viúva, arrimo do garoto, imersa em preocupações e queixas de abandono; o marido, no começo discreto, depois, propagava a própria desgraça da traição e falsidade de Aurora; além do coro das vizinhas que formam uma espécie de narrador coletivo. E, se no início na trama, não conseguiam juntar as peças do jogo, agora são elas que assumem a dianteira: “De repente, algumas das vizinhas mais atiladas juntaram dois com dois e viram que dava quatro. Os hábitos de acordar cedo, os exercícios do rapaz, a solidão matinal da outra – mas que sem vergonha, no próprio quintal do seu lar, e com um menino, uma verdadeira criança!”(*id. loc. cit.*).

Após supostamente esclarecido o mistério do desaparecimento de Aurora e Alfredo, mediante as evidências confirmadas pelo próprio marido, imprensa e polícia são escaladas para deciframos, afinal de contas, o segundo e mais grave mistério: aonde estava o casal? Diz a trama: “Como era de esperar apareceu a polícia, primeiro na figura de um guarda, em seguida nos dois investigadores à paisana. Tomaram os sinais da moça. Escutaram o falatório da vizinhança. Ouviram as queixas da mãe e do marido injuriados. E toca a se procurar o paradeiro dos amantes. Por essa altura o mistério já andava nos jornais” (*id. loc. cit.*). Partiu da imprensa, por sinal, a possibilidade do marido ter morto o casal de amantes, a polícia seguiu o rastro espalhado pelos jornais, mas esbarrou no alibi impenetrável do marido: no dia do desaparecimento dos dois, ele havia assinado o registro das viagens matinais na companhia de ônibus, onde trabalhava. O caso estava, portanto, solucionado. “Foi o ponto final. A autoridade desistiu de caçar os sumidos. Que fossem felizes, e se conservassem esquecidos”.

Enquanto a polícia e a imprensa encerram o caso, a narradora segue e retorna à cena do crime para desvendá-lo. Sim, porque mesmo sem ser novela policial inglesa, se há cadáveres, é imprescindível que se explique o mistério. No entanto, no drama policial de Rachel de Queiroz, apenas o leitor tem certeza de que houve cadáveres, apenas ele sabe que há um assassino. A contista, mais uma vez, aborda o humano como um ser indecifrável, que foge a qualquer possibilidade de ter suas ações completamente apreendidas e decifradas. O mistério extrapola o drama e alcança as nuances da própria vida que guarda seus segredos onde, por vezes, ninguém pode suspeitar. O conto cria novos atalhos para o drama policial, subtraindo-lhe o modelo proposto e rompendo com a expectativa do leitor:

Mas a polícia só se lembrava de examinar o livro de conferência da garagem. Não soube que o marido pagara um companheiro para o substituir em duas das viagens [...] Também nunca pensaram de cavar debaixo do canteiro plantado de pouco com mudas novas de couve. O marido as mostrara a todo mundo, recém-plantadas por ela, ainda na véspera, imagine. Plantando e já com aquela tenção do juízo. [...] Nem a mãe do rapaz fujão jamais cuidou que não fora o filho que entrara no quarto ao lado, remexera a roupa, e até derrubara a cadeira. Pelo contrário, se convencia agora que a fuga fora premeditada, pois ele nem sequer acendera a luz, como fazia sempre (*id. loc. cit.*).

Os cadáveres permanecem escondidos, embora sob uma frágil floresta de couve. Trata-se, pois, de um drama de jornal e, ali, raramente a história é apresentada de forma completa. Ela – a história dos dramas humanos – é sempre revelada no jornal a partir dos fragmentos do real, de pedaços do cotidiano, terreno de onde a escritora colhe os temas de suas crônicas e contos. Para Julio Cortázar, é este o espaço mais adequado para o ficcionista extrair o tema que resultará num bom conto. “Não quero dizer com isto que um tema dever

ser extraordinário, fora do comum, misterioso ou insólito. Muito pelo contrário, pode tratar-se de uma história perfeitamente trivial e cotidiana”, afirma o crítico e contista, para quem o “excepcional” no gênero conto “reside numa qualidade parecida à do ímã; um bom tema atrai todo o sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões e até ideias que lhe flutuavam virtualmente na memória ou na sensibilidade” (CORTÁZAR, 2008. p. 154).

O jornal é, portanto, o território para o exercício textual da escritora, seja o da militância política, seja o da composição artística. Rachel de Queiroz equilibra-se com maestria entre os gêneros, numa prática na qual a liberdade da escrita se torna imperiosa. É importante notar como “Drama de jornal” se torna uma síntese da forma estilística da cronista e contista. Em primeiro lugar, ela mantém o diálogo com o leitor, aproximando-se dele, como se cochichasse ao seu ouvido uma conversa amena, um “causo” sem maior importância, cujos episódios se entrelaçam, ora de forma ligeira e intensa, ora lentamente, mesmo sem deixar em um ou noutro caso de ter a força narrativa que desencadeia toda a trama. Em segundo lugar, observa-se o livre trânsito verbal e estilístico com o qual a escritora constrói sua obra jornalística, a partir de uma mistura de gêneros e de vozes com a qual edifica os limites móveis da sua produção textual. Em terceiro e último lugar, pode-se recorrer, mais uma vez, a Julio Cortázar, para tratar do nível de significação que envolve os textos da escritora. Segundo Cortázar, além do tema, que ele denomina de embrião que dá vida à narrativa contística, esse é um dos principais elementos que dá forma ao conto. É a partir dessa significação que o conto tem que “nascer ponte, tem de nascer passagem, tem de dar o salto que projete a significação inicial” (idem, *ibidem*. p. 157). É este o ponto central que torna enriquecedora a leitura dos contos de Rachel de Queiroz. Eles são sempre passagens e pontes para um outro lado rico em significados, quando se analisa os textos seja numa perspectiva interna ou intrínseca ou externa, colocando-os em contato direto com o contexto. O passeio pelos contos de Rachel de Queiroz revela uma escritora, cujo ofício da escrita demonstra a sutil capacidade criadora da invenção literária e da hábil transfiguração da realidade, tornando-a “profunda e bela”, segundo Cortázar, embora, às vezes, “tão repulsiva”, como observa a escritora.

5. O RETRATO NA MOLDURA: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve início a partir de alguns questionamentos feitos por ocasião de um contato mais amplo com a obra cronística da escritora Rachel de Queiroz. Foi a partir da leitura desses textos, portanto, que surgiram algumas das inquietações que se transformaram no problema que deu corpo a este trabalho de investigação. Uma das primeiras perguntas a se destacarem tinha como alvo entender os diversos tipos de textos que se aglutinavam de forma homogênea em torno das crônicas jornalísticas da escritora cearense. Com uma prática de escrita que envolve não apenas a crônica, mas o romance, o teatro, a literatura infantil e o roteiro para cinema, causa um certo estranhamento que os contos produzidos, durante seu longo exercício jornalístico, e que apresentam um contorno mais visível enquanto ficção, no contexto geral dessa produção, não fossem identificados enquanto tal, principalmente quando da publicação em livro, tampouco existisse sobre eles um conjunto de exercícios críticos.

Esta pesquisa considerou ainda que, ao investigar a crônica jornalística de Rachel de Queiroz, analisaria o contexto histórico desse exercício, ao mesmo tempo em que se debruçaria sobre a ampla temática e a construção da forma lítero-jornalística empreendida pela escritora nas primeiras décadas da sua atividade enquanto jornalista e romancista. As perguntas feitas durante este percurso estão intimamente ligadas ao processo de construção do trabalho jornalístico como possibilidade de exercício estilístico de Rachel de Queiroz, que começou sua carreira ainda adolescente, aos 17 anos, em Fortaleza, colaborando com os jornais **O Ceará** e **O Povo** e com algumas revistas como **A Jandaia**, **Maracajá** – suplemento literário de **O Povo**, **Cipó de Fogo** e **O Cruzeiro**.

Em primeiro lugar, torna-se importante destacar as múltiplas leituras desenvolvidas para a realização desta investigação literária, o que possibilita uma gama de interpretações e possibilidades de reflexões conclusivas que, de nenhuma forma, pretendem ser definitivas, mas, principalmente uma contribuição, se for o caso, para novos olhares e novos trabalhos sobre a obra de Rachel de Queiroz. Em segundo lugar, este trabalho percorreu caminhos que permitiram estabelecer conexões com vários campos do conhecimento entre eles a História e o Jornalismo, além da própria Literatura, ampliando o leque de abordagens para a discussão sobre gênero literário, que se tornou um dos principais pilares desta pesquisa, ao investigar os elementos da crônica jornalística e do conto produzidos por Rachel de Queiroz, num constante diálogo com a teoria literária.

Além dessas premissas que norteiam a construção dos aspectos conclusivos desta pesquisa, torna-se relevante lembrar que esta pesquisa foi construída a partir do recorte temporal dos textos produzidos por Rachel no período entre 1928 e 1951, acrescido de um conto de 1952 – “Drama de jornal” – que encerra as análises do terceiro capítulo, daí porque todo o trabalho recebeu o recorte temporal do ano de 1952. Nesse intervalo de tempo, foram arrolados para estudo 168 textos entre crônicas e contos. Essa antologia recebeu, como recurso metodológico, uma classificação por temas e gênero literário (em anexo), com o objetivo de uma maior amplitude na interpretação dos textos. Uma cópia na fonte original da antologia de contos que reúne a análise da terceira parte deste trabalho segue também em anexo.

As contribuições que esta pesquisa pode oferecer no campo da crítica à obra da escritora Rachel de Queiroz, portanto, pode se dar a partir de alguns pontos. O primeiro deles emerge do fato de que Rachel iniciou sua atividade como escritora no jornalismo e como cronista. Ou seja, o exercício da linguagem se deu num campo aberto para experimentos, ocupando espaço num gênero literário híbrido originário do folhetim francês. Ao se historicizar o percurso da crônica no Brasil com base em Antonio Candido, Marlyse Meyer, Cristiane Costa, Machado de Assis, entre outros, é possível perceber como o gênero se fortaleceu a partir do fim do século XIX, sendo aperfeiçoado e recriado – do modelo europeu – com os autores brasileiros que fizeram da crônica uma porta de entrada para o campo literário. A crônica está, portanto, ligada ao jornal e à engenharia industrial do veículo e este associado à velocidade, à pressa, à efemeridade.

A crônica como “filha do jornal”, segundo Candido, carrega consigo uma dualidade própria do meio e do gênero. Por um lado, se constrói sob o livre exercício temático e de linguagem, por outro, está restrita ao espaço e ao tempo ligados à dinâmica da indústria jornalística. Podemos concluir, portanto, que a escritora Rachel de Queiroz teve plena liberdade para instituir-se como cronista, estabelecendo relações próprias com o gênero com o qual iniciou sua atividade literária e com ele conviveu por mais de 50 anos. A escritora atua num múltiplo cenário, onde temas, forma e linguagem se unem para romper com as regras dos gêneros literários, num texto marcado pelo desvio que tem como consequência a liberdade de lançar mão do clássico, do cotidiano, da oralidade e da tradição sertaneja na composição de sua linguagem literária.

Pode-se afirmar também que Rachel de Queiroz fez parte de um momento histórico do jornalismo brasileiro e tomou parte das principais mudanças na atividade que passou inteiramente até metade do século XX de uma indústria artesanal para uma complexa

empresa industrial da informação. A escritora viveu todos esses momentos de ampliação dos espaços voltados à literatura ao contexto de delimitação desses mesmos espaços que, aos poucos passaram a ser ocupados quase que completamente pela notícia, pelo entretenimento e serviços, deixando de lado a literatura. Ou seja, a literatura associada à prática jornalística foi sendo destronada do jornalismo impresso.

Daí, destaca-se também o fato de o cronista ser considerado um “pintor da vida cotidiana”, aquele que capta episódios comuns, dando a eles uma nova forma literária, que contrasta da notícia ou da reportagem, embora deixe intactos os seus personagens, o homem comum, que de acordo com o historiador Eric Hobsbawn, assume o *podium* da narrativa de massa que toma conta do século XX seja no cinema ou no jornal. Também nesse ponto, podemos afirmar que a Rachel de Queiroz tomou como personagem homens e mulheres comuns, situando-os na cidade – ou no sertão – e decifrando seus sentimentos a partir dos embates pela sobrevivência, desde a ocupação do espaço onde vive, ao desconforto que as novas relações pessoais imprimem nos tempos velozes da sociedade contemporânea. É este personagem comum que vivencia o mais trivial cotidiano que está presente na obra cronística de Rachel de Queiroz e com ele, a escritora tece as conexões possíveis com o mundo, com o país, com a cidade. A escritora recolheu do seu tempo os habitantes do texto lítero-jornalístico, os quais ocuparam sua atividade de cronista. Baseando-se em Baudelaire, a cronista Rachel de Queiroz foi uma “pintora da circunstância”, pincelando nas crônicas o caráter singular do transitório, fixando nele o que é perene, a matéria-prima do discurso que se transforma em Literatura, uma Literatura que é construída em pleno movimento, porque o jornalismo está em constante movimento.

Ao analisar a obra em estudo de Rachel de Queiroz, à luz de alguns textos de Barthes, Sartre e Sevcenko, acredito que Rachel de Queiroz fez da sua escrita literária uma escrita social, com ela defendeu a liberdade de expressão e um governo social e justo. A crônica foi sua arma de combate contra o racismo, o fascismo, a ditadura de Getúlio Vargas, a destruição ambiental, o complexo desenvolvimento urbano brasileiro e as desigualdades sociais, consequências desse mesmo desenvolvimento. Mas também a crônica se transformou por vezes em crítica literária e das artes. A crônica se impôs para Rachel de Queiroz como território realmente livre, seja através da temática, seja como trabalho com a linguagem.

Quanto à abordagem dos gêneros literários, podemos concluir que Rachel de Queiroz ampliou de forma singular a travessia textual que reúne as experiências da escrita jornalística e literária. Se, de um lado vemos que a notícia jornalística é dotada de uma gramática própria, segundo Marques Melo, Nilson Lage e Alceu Amoroso Lima, podemos

notar que alguns dos elementos dessa notícia, principalmente seu caráter informativo, podem receber uma nova forma e se transformar num texto híbrido entre o jornalismo e o literário. Um bom exemplo desse tipo de texto é a crônica “Barcos da Cantareira” (1945), interpretado neste trabalho, ou ainda receber apenas o tratamento de uma notícia comentada como é o caso de “A Lei de Lynch” (1948), quando a cronista aborda a tendência de crescimento no Brasil do linchamento de pessoas acusadas de cometerem um crime, ou analisa a elevação dos índices de violência no País na crônica “Não matará” (1949).

Por outro lado, no entanto, percebe-se, que a escritura de Rachel de Queiroz aporta, nessa travessia, na construção efetiva de contos a partir da sua experiência como cronista. Essa interseção de gêneros literários, enriquece, de acordo com diversos teóricos, entre eles Tzvetan Todorov, o campo de estudos desse tema que, segundo o crítico é um “sistema em contínua transformação”, destacando-se daí o fato de que o mais interessante na investigação dos gêneros literários é o estudo da passagem “de uns aos outros”. Nota-se, portanto, que também o conto, enquanto gênero, está – desde o final do século XIX – se constituindo sob uma base móvel. Massaud Moisés define alguns elementos primordiais sobre os quais se assentam o gênero, ainda assim, concorda que o conto é “a mais flexível das formas literárias” (MOISÉS, 2006. p.36). Bosi, por sua vez, constrói o sentido do conto a partir do seu caráter diverso e a capacidade de assumir formas variadas condensando e potencializando todas as “possibilidades da ficção”. Para o crítico e contista argentino Julio Cortázar, o conto é um gênero de difícil definição, esquivo nos múltiplos e antagônicos aspectos, “caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia” (CORTÁZAR, 2008. p.149).

Conclui-se portanto, que o conto, enquanto gênero, encontra-se, da mesma forma, imerso num terreno móvel e fluido e sobre ele a escritora Rachel de Queiroz edifica parte de sua arte literária. A terceira parte desta pesquisa realiza o exercício crítico de uma antologia de dez contos da escritora Rachel de Queiroz sob o lastro de teóricos da literatura analisando a temática e os elementos sob os quais a escritora os constrói. Do ponto de vista da temática, é possível observar a diversidade de tratamento que a escritora dispensa a temas comuns ampliando o olhar e revelando formas de percepção da realidade ficcional.

Assim, temos um sertão visto pelo olhar da tensão entre o tradicional e a decadência em “A Donzela e a Moura Torta” (1944); o sertão árido e desesperançado que transforma homens e mulheres em seres sofridos, silenciosos e violentos, como em “Isabel” (1944); e um sertão recriado pelo mito clássico de “Troia”, onde a morte trágica é a única possibilidade de existência narrativa (1947). O rito de passagem para a compreensão da complexidade da vida é outro tema comum em “Romance” (1942), “Tangerine Girl” (1944) e “A dor de amar”

(1945). Em comum dois destes contos trazem também a guerra como pano de fundo e os estranhamentos que permeiam as relações entre o Brasil e os Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial. Os sentimentos humanos inalcançáveis norteiam os contos “O jogador de sinuca” (1948) e “Histórias de dona Laura” (1950). Neles, é interessante perceber a clareza com a qual a escritora escolhe o ponto de vista para narrar o conto. Por último, o conto “Drama de jornal” (1952), narrativa que se propõe a estabelecer a síntese deste trabalho. O conto mostra como a escritora mistura os gêneros e até brinca com eles, divertindo-se ao mesmo tempo em que conversa com o leitor.

Pode-se encerrar afirmando, portanto que, no intervalo de tempo entre a escrita dos contos “Reis Magos” (1928) e “Drama de jornal” (1952), Rachel de Queiroz se revela uma escritora que experienciou a prosa jornalística e ficcional tateando os campos literários no espaço do jornal, exercendo com liberdade seu ofício de escritora. Rachel de Queiroz soube tirar do cotidiano o que ele tem de singular, pincelando como a um quadro os detalhes do real, ressignificando-os e os emoldurando numa forma híbrida, ondulante. Em Rachel de Queiroz, o estudo dos gêneros literários ganha o caráter da plena fluidez, do não estático; como em Barthes, a língua funciona plenamente para romper normas, subverter gêneros, fazendo com que a linguagem tenha um deslocamento constante.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Alzira Alves de. “Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa nos anos 50.” *In*: ABREU, Alzira Alves de; WELTMAN, Fernando Lattman et. al. (Org) **A imprensa em transição. O jornalismo brasileiro nos anos 50**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

ARRIGUCCI JR. Davi. “Fragmentos sobre a crônica.” *In*: **Enigma e comentário. Ensaio sobre Literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

AZEVEDO, Sânzio de. “Rachel de Queiroz e a poesia.” *In*: COUTINHO, Fernanda. (Org.). **Rachel de Queiroz: uma escrita no tempo**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2010.
_____. **O modernismo da poesia cearense: primeiros tempos**. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1995.

BARREIRA, Dolor. **História da Literatura do Ceará**. Ed. Fac-similar. Fortaleza: Editora Instituto do Ceará, 1948.

BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 197. Trad. e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 14ª ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. **O grau zero da escrita**. Trad. Mario Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. “Outras Anotações sobre Edgar Poe.” *In*: POE, Edgar Allan. **Contos de Imaginação e Mistério**. Trad. Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

_____. **O pintor da vida Moderna**. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BERCITO, Sonia de Deus Rodrigues. **O Brasil da década de 1940: Autoritarismo e democracia**. São Paulo: Ática, 1999.

BEZERRA, Elvira. (Org.). “Nata e flor do nosso povo.” *In*: QUEIROZ, Rachel. **Mandacaru**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
_____. (Org.) “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo.” *In*: **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRAYNER, Sonia. “Machado de Assis: um cronista de quatro décadas.” *In: Crônica, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1992. BRIGGS, Asa, BURKE, Peter: **Uma história social da mídia**: de Gutemberg à Internet. Trad. Maria Carmelita Pádua. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

BOUÇAS, Edmundo; GÓES, Fred. “O cronista e as máscaras da “cabeça urbana do país”.” *In: Melhores crônicas João do Rio*. São Paulo: Global, 2009.

BUENO, Luís. **Uma história do Romance de 30**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. “Ruptura dos gêneros na Literatura latino-americana.” *In: MORENO, César Fernández. América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CANDIDO, Antonio. “A personagem do Romance.” *In: A personagem de ficção*. 12ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. “A vida ao rés-do-chão.” *In: CANDIDO, Antônio [et al.]. A crônica, o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1992.

CAPELATO, Maria Helena R. **Multidões em cena. Propaganda política no varguismo e no peronismo**. Campinas, SP: Papyrus, 1998.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco Narrativo e fluxo de Consciência: questões de teoria literária**. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

CHKLOVSKI, Victor. “A arte como procedimento” *In: TOLEDO, Dionísio de (org.). Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

CORTÁZAR, Julio. “Alguns aspectos do conto.” *In: Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COSTA, Cristiane. **Pena de Aluguel: Escritores jornalistas no Brasil 1904-2004**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COUTINHO, Afrânio. “Ensaio e crônica.” *In: A Literatura no Brasil*. v. VI. 7ª ed. São Paulo: Global, 2004.

_____. “O Regionalismo na ficção” *In: A Literatura no Brasil*. v. IV. 7ª ed. São Paulo: Global, 2004. DIOGO, Marcia Cezar. “O moderno em revista na cidade do Rio de Janeiro.” *In: CHALHOUB, Sidney., NEVES, Margarida de., PEREIRA, Leonardo Affonso de*

Miranda. (Org.). **História em cousas miúdas**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005. p. 459-489.

ECO, Umberto. **Seis passos pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ENCICLOPÉDIA DE LITERATURA BRASILEIRA. (Dir.) Afrânio Coutinho, J. Galante de Sousa, 2ª Ed. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/DNL, Academia Brasileira de Letras, 2001.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto Regionalista**. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1967.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “Modernismos: Intertextos”. *In*: DECCA, Edgar Salvador de, LAMAIRE, Ria. **Pelas Margens: Outros caminhos da História e da Literatura**. Campinas, Porto Alegre: Editora da Unicamp, Editora da Universidade-UFRS, 2000.

GIRÃO, Raimundo; SOUSA, Maria da Conceição. **Dicionário da Literatura Cearense**. Fortaleza: Imprensa Oficial, 1988.

HERMÍNIO, Araújo. “No domínio do vernáculo.” **O povo**. Fortaleza: 3/04/1937.

_____. “Resposta a uma romancista.” **O povo**. Fortaleza. 10/04/1938.

_____. “Péssima peça.” **O povo**. Fortaleza. 17/04/1937.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos**. O breve século XX 1914-1991. Trad. Marcos Santa Rita. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAMES, Henry. **A arte da ficção**. Trad. Daniel Piza. São Paulo: Editora Imaginário, 1995.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. “As crônicas de Rachel de Queiroz.” *In*: COUTINHO, Fernanda (Org.). **Rachel de Queiroz: Uma escrita no tempo**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2010. p. 26-37.

KIEFER, Charles. **A poética do conto. De Poe a Borges: um passeio pelo gênero**. São Paulo: Leya, 2011.

KUJAWSKI, Gilberto de Mello. **A crise do século XX**. São Paulo: Ática, 1991. p.7-61.

LAGE, Nilson. **Estrutura da notícia**. 5ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2000.

LIMA, Alceu Amoroso. **O jornalismo como gênero literário**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1969.

MACHADO, de Assis. “O nascimento da crônica.” *In: Crônicas Completas*. São Paulo: Editora Ática, 1994. p. 13-15.

MACIEL, Nilto. **Contistas do Ceará**. D’á Quinzena aos Caos Portátil. Fortaleza: Imprece Editorial, 2008.

MANUEL, Vítor de Aguiar e Silva. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1976.

_____. **O jornal e o livro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MELO, José Marques de. **Jornalismo opinativo**. Gêneros opinativos no jornalismo brasileiro. 3ª ed. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

MEYER, Marlyse. “Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica.” *In: CANDIDO, Antônio [et al.]. A crônica, o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1992.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. Prosa I. 20ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. **A análise literária**. 17ª ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

_____. **Dicionário de Termos Literários**. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

NERY, Hermes Rodrigues. **Presença de Rachel**. Ribeirão Preto, SP: Funpec Editora, 2002.

NOBRE, Geraldo da Silva. **Introdução à História do Jornalismo Cearense**. Ed. Fac-similar. Fortaleza: Nudoc/Secretaria da Cultura do Estado do Ceará-Arquivo Público do Ceará, 2006.

PONTE, Sebastião Rogério. **Fortaleza Belle Époque**. Reforma urbana e controle social 1860-1930. 4ª ed. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2010.

PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária**. 8ª ed. São Paulo, Ática, 2007.

QUEIROZ, Rachel de; QUEIROZ, Maria Luiza de. **Tantos Anos**. São Paulo: Siciliano, 1998.

_____. **O Quinze**. RJ: José Olympio, 1985.

_____. **O Quinze**. Fortaleza: Gráfico Urânia, 1930.

_____. **O Quinze**. Ed. Fac-similar. Brasília: Senado Federal, 2008.

_____. **O galo de ouro**. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1986.

_____. **As três Marias**. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. **Dôra, Doralina**. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1976.

_____. **João Miguel**. 15ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2004.

_____. **Caminhos de pedras**. 13ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2010.

- _____. **Lampião; A beata Maria do Egito.** 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- _____. **A Donzela e a Moura Torta.** Crônicas e reminiscências. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.
- _____. **O caçador de tatu.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- _____. **100 crônicas escolhidas.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.
- _____. **Cenas brasileiras.** 8ª ed. v. 17. São Paulo: Ática, 2001.
- _____. **O jogador de sinuca e mais historinhas.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- _____. **A casa do morro branco.** São Paulo: Siciliano, 1999.
- _____. **Obra reunida.** v.1. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- _____. “A alma da melindrosa.” **O povo.** Fortaleza. 27/03/1928.
- _____. “Carta à Rainha do Estudante.” **O povo.** Fortaleza. 12 abril 2010. Republicado de **O Ceará,** Fortaleza: 3/02/1927.
- _____. “Se eu fosse escrever o meu manifesto artístico.” **O povo** Fortaleza. 14 abril 2010. Republicado da revista **Maracajá,** 7 de abril 1929.
- _____. “Pela vulgarização do sonho Abenhaeenga.” **O Ceará,** Fortaleza. 8/04/ 1928.
- _____. “Crônicas.” **O Ceará.** Fortaleza: 1/04/1928.
- _____. “Reis Magos.” *In:* **O Povo.** Fortaleza, 7/1/1929.
- _____. “Uma explicação.” **O povo.** Fortaleza 7/04/1937.
- _____. “Perdi o gosto.” **O povo.** Fortaleza 14/04/1937.
- _____. “Os outros e o professor Hermínio.” **O povo.** Fortaleza: 20/04/1937.
- _____. “Romance.” *In:* **O Povo.** Fortaleza, 20/6/1942.
- _____. “O guarda do posto seis.” **O povo.** Fortaleza: 26/06/1944.
- _____. “Isabel.” *In:* **O Povo.** Fortaleza, 17/8/1944.
- _____. “A Donzela e a Moura Torta”. *In:* **O Povo.** Fortaleza, 2/9/1944.
- _____. “Tangerine Girl”. *In:* **O Povo.** Fortaleza, 23/9/1944.
- _____. “O nosso congresso.” **O povo.** Fortaleza: 16/01/1945.
- _____. “Barcos da Cantareira.” **O povo.** Fortaleza: 23/01/1945.
- _____. “A dor de amar”. *In:* **O Povo.** Fortaleza, 27/1/1945.
- _____. “O morro dos ventos uivantes.” **O povo.** Fortaleza: 14/04/1947.
- _____. “O caminho do best seller.” **O povo.** Fortaleza 2/10/1947.
- _____. “Troia”. *In:* **O Povo.** Fortaleza, 28/2/1947.

- _____. “A desintegração da morte.” **O povo**. Fortaleza 13/11/1948.
- _____. “O jogador de sinuca”. *In: O Povo*. Fortaleza, 8/4/1948.
- _____. “História de dona Laura”. *In: O Povo*. Fortaleza, 18/2/1950.
- _____. “Itapagipe.” **O povo**. Fortaleza 6/08/1949.
- _____. “Novos e velhos.” **O povo**. Fortaleza 6/11/1951.
- _____. “Drama de Jornal”. *In: O Povo*. Fortaleza, 10/9/1952.

RICCEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RANGEL, Ítalo. “Redimensionando a bibliografia de Rachel tradutora.” *In: COUTINHO, Fernanda. (Org.). Rachel de Queiroz: uma escrita no tempo*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2010.

SÁ, Jorge de. **A crônica**. 6ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2008.

SARTRE, Jean Paul. **Que é a Literatura**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 2004.

_____. **As Palavras**. Trad. J. Guinsburg. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

TODOROV, Tzvetan. “A origem dos gêneros.” *In: Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VIDAL-NAQUET, Pierre. **O Mundo de Homero**. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

WILLIAM, Raymond. **O campo e a cidade: Na História e na Literatura**. Trad. Paulo Henrique Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

7. ANEXO

DIVISÃO DAS CRÔNICAS POR TEMAS E GÊNERO

I. CRÔNICA-CONTO

1. “Reis Magos” – 31/3/1928.
2. “Romance” – 20/6/1942.
3. “História de jagunço” – 20/4/1944.
4. “Isabel” – 17/8/1944.
5. “A Donzela e a Moura Torta” – 2/9/1944.
6. “As aventuras do mancebo pescador” – 19/9/1944.
7. “Tangerine Girl” – 23/9/1944.
8. “A mais gentil das praieiras” – 2/12/1944.
9. “Morreu um expedicionário” – 19/12/1944.
10. “Entrevista com os Reis Magos” – 11/1/1945
11. “A dor de amar” – 27/1/1945.
12. “Rosa e o fuzileiro” – 7/2/1945.
13. “Troia” – 28/2/1947.
14. “Matou-se o banhista” – 23/12/1947.
15. “Natal a bordo” - 30/12/1947.
16. “A lei não escrita” – 2/1/1948.
17. “Começo de história” – 5/2/1948.
18. “O jogador de sinuca” – 8/5/1948.
19. “Aventuras de um cão sem dono, ou antes, aventuras de um cão fiel” – 23/10/1948.
20. “História de sonho” – 20/11/1948.
21. “Formosa Lindomar” – 28/5/1949.
22. “Pequena cantiga de adeus” – 23/7/1949.
23. “Tarde de chuva na ilha do governador” – 22/1/1949.
24. “História de dona Laura” – 19/2/1950.
25. “Pausa para meditação” – 28/7/1950.
26. “Uma rosa aquece ao sol” – 20/8/1951.
27. “Drama de jornal” – 10/9/1952.

II. CRÔNICA SOBRE A CIDADE

1. “O guarda do posto seis” – 26/9/1944.
2. “Leal cidade de São Sebastião do RJ” – 31/10/1944.
3. “Aquela rua em Paris” – 18/11/1944.
4. “Itinerário” – 28/11/1944.
5. “Barcos da Cantareira” – 23/1/1945.
6. “Água” – 29/1/1948.
7. “Lamentação de nordestina” – 8/10/1948.
8. “Notícia para Belgrado” – 7/5/1949.
9. “Inundações no Ceará” – 21/5/1949.
10. “Cidade velha, memória perdida” – 18/6/1949.
11. “Balzac tirou na pinta” – 4/2/1950.
12. “O pacto” – 7/11/1950.
13. “Verso e reverso” – 18/12/1950.
14. “Um assunto de polícia” – 30/12/1950.
15. “Oração da Páscoa” – 31/3/1951.
16. “A seca continua” – 5/6/1951.
17. “O freguês sempre tem razão” – 18/6/1951.

III. CRÔNICAS SOBRE POLÍTICA

1. “Mais uma onda de sangue” – 2/2/1929.
2. “Natal” – 27/12/1944.
3. “Resposta a um negro” – 20/3/1945.
4. “Prisioneiros de guerra” – 9/1/1945.
5. “Os eleitos” – 6/3/1947.
6. “Evita” – 23/6/1947.
7. “Águas do São Francisco” – 16/7/1947
8. “Visitas oficiais” – 16/6/1948.
9. “História de tubarão” – 19/6/1948.
10. “Ovelhas negras” – 18/12/1948.
11. “Nem plantando dá” – 5/3/1949.
12. “O país da coivara” – 30/7/1949.
13. “O diabo penoso vestido de verde” – 10/9/1949.
14. “Discos voadores” – 5/4/1950.

15. “Onde se vê as novas gerações” – 19/4/1950.
16. “O último dos merovíngios” – 10/5/1950.
17. “Eu presidente” – 17/5/1950.
18. “Brigadeiro e Cristiano” – 21/6/1950.
19. “O canto do cabeça chata” – 25/10/1950.
20. “Anticonstitucionalissimamente” – 16/11/1950.
21. “Um pouco de auto-crítica” – 26/11/1950.
22. “Tango Milonga” – 2/12/1950.
23. “Cobra com cobra” – 5/12/1950.
24. “Despedida ao general” – 22/1/1951.
25. “O “show” no circo máximo” – 8/3/1951.
26. “Notas atrasadas em torno de um discurso adiantado” – 21/6/1951.
27. “Maioria, minoria e etc” – 30/6/1951.
28. “Cadeia contra a linha de cor” – 23/7/1951.
29. “Bouquê de flores oficiais” – 13/8/1951.
30. “Sobre o dinheiro dos contribuintes” – 8/9/1951.
31. “Governo a quatro mãos” – 14/9/1951.
32. “O sete de setembro” – 15/9/1951.
33. “Bate-papo em torno do Congresso Latino” – 9/11/1951.
34. “Imprensa, quarto poder” – 16/11/1951.
35. “Podia ser mais triste” – 30/11/1951.
36. “Vinte e um filhos” – 11/12/1951.
37. “Garrucha, revolver e demais armas de fogo” – 17/12/1951.
38. “Meditação de Natal” – 27/12/1951.

IV. CRÔNICAS INTIMISTAS

1. “Perdidos e achados” – 15/5/1949.
2. “Nosso eu maravilhoso” – 4/6/1949.
3. “Uma crônica de adeus” – 23/7/1949.
4. “Talvez o último desejo” – 14/1/1950.
5. “Por que bebes tanto assim, rapaz?” – 12/4/1950.
6. “Ano novo” – 13/1/1951.
7. “Morrer” – 26/7/1951.

8. “Minha amiga que perdeu a mãe” – 8/8/1951.

V. CRÔNICA SOBRE COSTUMES

1. “A alma da melindrosa” - 27/3/1928.
2. “Valei-nos Senhor do Bonfim” 22/8/1944.
3. “Calouros” – 29/8/1944.
4. “Pelo telefone” – 6/9/1944.
5. “Morrer dormindo” 12/9/1944.
6. “Pif-Paf” - 7/11/1944.
7. “O pão nosso” – 7/11/1944.
8. “Mania de Antiguidade” – 5/12/1944.
9. “Profissões inusitadas” – 12/12/1944.
10. “O testamento de Judas” – 8/4/1948.
11. “Feminismo” – 5/9/1947.
12. “Dezembro, 1947” – 17/12/1947.
13. “O rei dos caminhos” – 26/12/1947.
14. “Um Jeep” – 12/2/1948.
15. “A lei de Lynch” – 16/2/1948.
16. “Mineiros” – 12/4/1948.
17. “Ouro” – 15/4/1948.
18. “Europa” – 22/5/1948.
19. “Renda da terra” – 4/12/1948.
20. “Mês de dezembro” – 31/12/1948.
21. “Não matarás” – 29/1/1949.
22. “O eterno correio” – 3/9/1949.
23. “Feminismo” – 24/5/1950.
24. “Elas matam” – 7/6/1950.
25. “Arte, dinheiro e história” – 14/6/1950.
26. “Alerta em Sta Catarina” – 15/3/1951.
27. “A cor, o Brasil, o preconceito” – 27/3/1951.
28. “Convenção e preconceito” – 19/10/1951.

VI. CRÔNICAS DE VIAGEM

1. “Lua de Londres” – 11/7/1942.
2. “O caminhão de “Seu” Silveira” – 8/4/1944.
3. “Norte da Paraná” – 18/3/1949.

VII. CRÔNICAS SOBRE A LITERATURA: FAZER LITERÁRIO

1. “Uma explicação” – 7/4/1937.
2. “Outra resposta ao crítico” – 14/4/1937.
3. “Os outros e o professor Ermínio” – 20/4/1937.
4. “O nosso congresso” – 16/1/1945.
5. “O Morro dos Ventos Uivantes” – 14/4/1947.
6. “O caminho do best-seller” – 10/12/1947.
7. “Literatura nacional e as outras” – 15/3/1948
8. “Uma comparação” – 2/4/194.
9. “Que vos dirá a cronista” – 30/10/1948.
10. “Um livro com nove histórias” – 13/8/1948.
11. “Silvio” – 27/8/1949.
12. “Volume doze” – 21/1/1950.
13. “Um jornal literário” – 28/1/1950.
14. “Compasso de espera” – 7/2/1951.
15. “Espécie de mais uma pausa para meditação” – 30/5/1951.
16. “Novos e velhos” – 11/6/1951.
17. “A propósito de José de Alencar” – 3/10/1951.

VIII. CRÔNICAS SOBRE A CRÔNICA

1. “Nós os palradores” – 24/10/1944.
2. “Itapagipe” – 6/8/1949.

IX. CRÔNICAS SOBRE PERSONAGENS

1. “O amigo Jorge, homem de letras” – 13/6/1942.
2. “Leonardo Mota” – 15/1/1948.
3. “A partida de Monteiro Lobato” – 20/7/1948.
4. “O brasileiro Richard Katz” – 27/11/1948.
5. “Louvação do bom livreiro” – 23/4/1949.

6. “O Dragão do Mar” – 25/6/1949.
7. “Naquele tempo era só Ruy” – 26/11/1949.
8. “Um exemplo para os dias maus” – 23/11/1951.

X. CRÔNICAS SOBRE LIVROS

1. “O livro estrangeiro” – 12/9/1941.
2. “Café” – 9/4/1946.
3. “O costeio de uma fazenda” – 6/11/1948.
4. “A desintegração da morte” – 13/11/1948.
5. “O novo livro de Gilberto Freire” – 11/12/1948.
6. “Um livro cearense” – 24/9/1949.

XI. CRÔNICAS-CARTA

4. “Uma carta e um apelo” – 6/6/1946.
5. “Carta aberta ao diretor geral dos Correios e Telégrafos” – 17/7/1947.
6. “Uma carta” – 2/2/1948.
7. “Mais uma carta” – 3/12/1949.
8. “Carta para João Daudt de Oliveira” – 26/4/1950.
9. “Bilhete ao juiz de menores” – 9/4/1951.
10. “Carta a um conhecido ausente” – 5/7/1951.

XII. CRÔNICA SOBRE AUTORES

1. “Raymundo Moraes e o país das pedras verdes” – 3/11/1930.
2. “O romance do futebol” – 29/3/1950.

XIII. CRÔNICA SOBRE AS ARTES

1. “Impressões sobre o pintor e alguns retratos” – 8/5/1937.
2. “Cinema nacional” – 17/10/1944.
3. “Notas de espectador de matinê” – 3/6/1948.
4. “Helena fechou a porta” – 5/7/1950.
5. “Massacre” pela equipe de Graça Melo – 26/10/1951.