



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS VERNÁCULAS

**TRAGÉDIA NO SERTÃO: OS RETIRANTES E A SECA N' O *QUINZE*, DE RACHEL
DE QUEIROZ**

Por
Darville Lizis Souza Moreth

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2014



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS VERNÁCULAS

**TRAGÉDIA NO SERTÃO: OS RETIRANTES E A SECA N' O QUINZE, DE RACHEL
DE QUEIROZ**

Por
Darville Lizis Souza Moreth

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras
Vernáculas da Universidade Federal do Rio
de Janeiro como requisito para a obtenção
do Título de Mestre em Letras Vernáculas
(Literatura Brasileira).

Orientador: Prof. Dr. Adauri Silva Bastos

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2014

**TRAGÉDIA NO SERTÃO: OS RETIRANTES E A SECA N' O QUINZE, DE RACHEL
DE QUEIROZ**

Darville Lizis Souza Moreth

Orientador: Professor Doutor Aduari Silva Bastos

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Godofredo de Oliveira Neto - Presidente - UFRJ

Professor Doutor Ronaldo Lima Lins - UFRJ

Professora Doutora Anélia Montechiari Pietrani - UFRJ

Professor Doutor Alcmeno Bastos - UFRJ, Suplente

Professor Doutor Julio Aldinger Dalloz - UFRJ, Suplente

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2014

Dedico esta dissertação aos queridos:

Vivaldina Miranda de Souza, Dona Vivi (*in memoriam*), minha avó nordestina, tão orgulhosa de si, que tanto orgulho me deu.

Vagner Pereira de Azevedo, meu esposo amado.

Cinda Gonda, para sempre minha professora amada.

Ronaldo Lima Lins, professor definitivamente emérito.

A toda a população LGBT do mundo.

Em memória do sem-número de nordestinos de arribação que foram expulsos de suas terras devido à seca, à miséria e à fome.

Aos humilhados e ofendidos.

Agradecimentos:

Aos sábados, meus queridos e alegres sábados.

Ao Vagner Pereira de Azevedo, pela vida...

A Cinda Gonda, por tudo.

Ao querido professor emérito Ronaldo Lima Lins, pelas preciosas
palavras e exemplo de vida.

A doce professora cantagalense Anélia Pietrani.

A todos os meus colegas, também professores da rede pública, mal
remunerados, com um salário aviltante e, apesar disso, dedicados e
amigos.

Aos meus alunos, com uma promessa de um futuro melhor. Acredito em
vocês.

Ao meu ilustre e querido Instituto de História (UFRJ), na figura
dos professores célebres e inigualáveis: André Chevitarese, Flávio
dos Santos Gomes, Regina Bustamante, Fernando Vale Castro, Beatriz
Catão. Que nosso instituto continue sendo este lugar mágico do
saber.

Ao querido professor Paulo Baía das Ciências Sociais (UFRJ)

Ao meu orientador alagoano, portanto nordestino, melhor escolha
para me orientar desorientando.

Ao povo brasileiro, pela bolsa da CAPES.

MORETH, Darville Lizis Souza. *Tragédia no sertão: os retirantes e a seca n'O Quinze, de Rachel de Queiroz*. Dissertação de Mestrado em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira), apresentada à Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFRJ. Rio de Janeiro, 2014. 213 fls.

Resumo

Na década de 1930, a literatura brasileira intensificou a perspectivação das mazelas nacionais. Sobretudo no Nordeste, muitos escritores primaram por criar ficções não idealizadas do país, nas quais a miséria se destacou como tema e o pobre cresceu como personagem. Entendemos que *O Quinze*, de Rachel de Queiroz (1930), foi o primeiro romance em que os elementos essenciais do chamado romance nordestino apareceram verdadeiramente. Na dita década, os nordestinos invadiram a literatura nacional, legando-lhe uma maneira brusca e ao mesmo tempo sensível de tratar de temas delicados e indesejados como fome, seca e miséria. Em nossa dissertação, analisaremos a narrativa de estreia da autora cearense como constructo a um só tempo formal e político, resultante do trabalho com a linguagem e da atenção às dimensões históricas da realidade em que se situa. Assim, poderemos articular o esquadrinhamento do texto com uma visão mais ampla do processo de emergência e afirmação do chamado "romance nordestino de 30". Se por um lado os nordestinos retirantes migraram em massa para o Sul do país, por outro sua história e sua literatura nos marcariam para sempre.

Palavras-chave: literatura de 30, regionalismo nordestino, seca, miséria no Nordeste, injustiça social, migração em massa.

MORETH, Darville Lizis Souza. *Tragédia no sertão: os retirantes e a seca n'O Quinze, de Rachel de Queiroz*. Dissertação de Mestrado em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira), apresentada à Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFRJ. Rio de Janeiro, 2014. 213 fls.

Abstract

In the thirties, the Brazilian literature intensified the thematization of the national poverty and social exclusion. Above all, in the northeastern states of Brazil, a large number of writers have distinguished themselves by creating non-idealized fictions of the country, in which the poverty is emphasized as a subject and the poor are introduced as characters. We realize that *O Quinze*, by Rachel de Queiroz (1930), was the first piece of work in which the essential elements of the so-called novel on northeastern people appear. In the decade in question, these characters especially prevailed in the national literature, showing equally a sharp and sensitive way of dealing with delicate and unwanted subject matters such as starvation, drought and poverty. In our dissertation, we will analyze the first narrative of the author from Ceará as a formal and political construction, as a result of the work with language and the attention to the historical dimensions of its reality. Therefore, we shall be able to articulate the analysis of the text with a thorough view of the emergency process and the accomplishment of the northeastern novel of the 30's. If on the one hand the poor and starving northeastern people emigrated on a large scale southward, on the other their history and literature would make a strong impression on us eternally.

Keywords: literature of the 30's, the northeastern regionalism, drought, poverty, social exclusion, immigration on a large scale.

Aos que fazem do desespero um caminho para o sonho.

Ronaldo Lima Lins, *Jardim Brasil: conto*

Sumário

À guisa de introdução.....	11
1. Uma breve história do Regionalismo.....	20
1.1 Das raízes.....	20
1.2 A literatura e a construção da nacionalidade ou Um projeto romântico.....	35
1.3 O Regionalismo do Oitocentos.....	40
1.4 No século XX.....	45
1.5 O romance nordestino.....	49
2. Engajamento e re(a)presentação da realidade na literatura	55
2.1 As possíveis origens da alienação. Da literatura como resposta ao horrível.....	55
2.2 Da sublevação.....	67
3. Personagens em meio à seca.....	80
3.1 A personagem, o pilar do romance.....	80
3.2 Conceição, uma moça nordestina com certas "ideias"	84
3.3 Vicente, sentinela do sertão.....	99
3.4 Chico Bento retirante.....	108
4. Trajetória do inferno: fome e morte no sertão.....	122

4.1 Sertão.....	122
4.2 Sertanejos de arribação.....	132
4.3 Sobrevivência.....	143
5. Sobre a miséria.....	159
5.1 Da fome.....	159
5.2 Pobreza acorrentada ou Relação de compadrio..	169
5.3. Expulsão ou Exílio.....	183
Considerações finais.....	193
Referências.....	203

À guisa de introdução

Entendemos a literatura como uma forma de intervenção no mundo. A partir dela, em suas páginas, podemos representar a complexidade das relações humanas, seja com os semelhantes, seja com a natureza e o espaço. Acreditamos que através das letras podemos estabelecer focos de resistência contra variados mecanismos de opressão. Por meio das musas podemos criar e recriar, inventar e reinventar um mundo novo, ou, simplesmente, por meio de seu desvelamento, desnudar a existência humana. Viver é tomar partidos, realizar escolhas. Partilhamos da proposição de Gramsci, que considera a neutralidade nefasta, o atraso da História. A vida é constituída de caminhos.

No momento em que a literatura empenha-se em, por meio das ruínas da existência, construir algo novo, ela se torna bela, ou melhor, mais humana, no sentido mais estrito da palavra. Nada é por acaso. Nenhuma escolha, seja discursiva ou prática, acontece inconscientemente, por simples poder do destino. A construção discursiva é carregada de significados internos e externos. As ideias são elaboradas por homens/mulheres, elas não existem por si sós, não são metafísicas. Sem humanos não podem existir as ideias. Ao pensarmos e praticarmos ações, agimos sobre o mundo em uma relação dialética, como em uma via de mão dupla, na qual expomos e somos expostos a diversos tipos de discursos.

A literatura não ficaria neutra frente à gama de discursos criados sistematicamente. Como uma forma de arte, as letras

sobrepõem-se ao *falar* simplório e à construção gratuita de imagens. Caso nos dedicássemos a tão somente dispor das palavras de maneira mecânica, não conseguiríamos criar a arte, a literatura não seria ela mesma. Cairíamos, assim, em uma verborragia sem sentido e vazia.

Nos anos 30 do século XX, a literatura brasileira, herdando o grande movimento libertário da linguagem da década anterior, ocupou-se em realizar uma mudança ética em suas páginas. Já que vivemos em um país pleno de desigualdade econômica e injustiças, devemos expô-lo, mostrar que não só de flores é feito o Brasil. Portanto, a região economicamente mais pobre da nação toma enfaticamente a centralidade das letras.

Em meio à efervescência revolucionária dos anos 1930 e à exacerbação de posições, nossa literatura viveu um dos períodos mais profícuos e belos de sua história. O pobre, os humilhados, os miseráveis passaram a ser *ficcionalizáveis*, não em um sentido (r)estrito do termo. Eles próprios começaram a falar. Inicialmente, sussurros quase inaudíveis, depois berros, gritos. Os escritores e escritoras dessa época primaram por tecer um quadro real e sincero do povo, baseados em suas vivências particulares, livres de amarras de *escolas* e com um desejo imenso de trazer à baila todos os silenciados.

Devemos considerar a dita década como um marco na história artística do Brasil. Não apenas nos ocupamos em mostrar com sinceridade quem éramos, mas primamos em nos questionar sobre nossa origem, ou melhor, nossa composição como povo, como humanos.

Talvez nunca antes na história deste país as artes tenham se interessado tanto em desvelar e desmitificar imagens estabelecidas e previamente tidas como sagradas. Os véus do obscurantismo caíram por terra. Pensaríamos em mudança e - por que não? - em revolução.

A mudança tornou-se real, possível. Tudo estava em nossas mãos. A distância entre poder e querer era ínfima, quase invisível. Era possível outro mundo, afinal. O sonho poderia tornar-se realidade por meio da denúncia e da luta.

Em nossa dissertação, procuramos inicialmente traçar um breve percurso da construção de nossa nacionalidade. Para tanto, recorreremos a variados historiadores e sociólogos. Tentamos definir o que seria o "ser brasileiro" e qual seria a origem de nossa nacionalidade. Além de nos debruçarmos sobre os estudiosos, procuramos trazer à nossa escrita, para que assim enriquecêssemos o debate, a visão dos próprios produtores e críticos de literatura.

Faremos, assim, um passeio na história com a finalidade de balizar todo o processo de mudanças de visão do Brasil e dos brasileiros em relação a si mesmos. A construção da nacionalidade constitui-se em um processo lento e complexo que, segundo José Murilo de Carvalho, só toma contornos mais definidos nos anos 30 do século XX.

Com o objetivo de tecer comparações e traçar o percurso da literatura nacional em relação aos temas tocantes ao nosso trabalho, procuraremos investigar os ditames seguidos por alguns antecessores do Movimento de 30. Passearemos pelo Romantismo e

pelo Realismo/Naturalismo, tecendo um brevíssimo resumo de nossa senda no século XIX, ponto culminante de construção do nosso "eu" enquanto brasileiros, até chegarmos ao século XX.

Vislumbraremos qual o percurso das artes e da literatura até chegarmos ao nosso ponto crucial: o romance nordestino ou a chamada Geração de 30. Abordaremos como o *status quo* da produção artística foi definitivamente bombardeado.

Traçaremos, desse modo, um panorama das letras no decorrer dos séculos, para poder vislumbrar os meios que, ao longo de nossa saga, elegeríamos como legítimos.

Consideramos a literatura como um produto histórico e sujeito à História. O homem/a mulher está inserido(a) em um dado contexto. Não podemos ignorar todos os ditames de nosso tempo. Sem apelar, logicamente, para aquela justificativa vazia de que todos os humanos são produtos de seu tempo, por isso agem de acordo com ele. Se pensássemos desse modo e fôssemos realmente sujeitos a essa "regra geral", não haveria rupturas nos modos de agir e pensar. Seríamos sempre estáticos.

Analisaremos, em um dado momento, o que leva o gênero humano à alienação, ou seja, mesmo perecendo em situações desumanas e desestabilizadoras, permanecemos em silêncio, não reagimos. A literatura, em nossa opinião, nos dá suporte e prumo. Apresenta-se como uma resposta, às vezes fraca e quase inaudita, noutras alta e retumbante, ao horrível.

A arte, além de nos proporcionar prazer estético e ser elemento de fruição, nos serve como ferramenta de rebeldia.

Através da escrita diluímos fronteiras e tornamos o sonho realidade, nos sublevamos frente à opressão, como maneira de, se não nos libertarmos de todo, pelo menos de acalantar a vontade de sermos livres.

Para tanto, n'*O Quinze*, atentaremos para as personagens, os pilares do romance. O modo pelo qual Rachel de Queiroz procurou desenhar os sertanejos nos aponta certas peculiaridades. A autora não construiu tipos encarcerados em si mesmos. As figuras não flutuam no romance em busca do nada. Os principais, Conceição, Chico Bento, sua esposa Cordulina e seus filhos, Vicente, Dona Inácia, pulsam de vida. Não sofrem redução da autora com vistas a cumprir uma função predeterminada, seja pela ficção ou por imposição social externa ao romance.

Os viventes no sertão são eles mesmos, falam por si e, o mais curioso, têm pensamento crítico acerca da realidade que os cerca. Não sofrem, sobretudo os flagelados, calados. Questionam a vida e o destino. Caminham em busca de sobrevivência, não esperando, imóveis, que tudo mude. Buscam a mudança.

Não apenas a situação do homem/da mulher em meio à seca é destacada no livro. As relações entre o velho, representado por Dona Inácia, e o novo, simbolizado por sua neta Conceição, são levantadas. O embate entre as duas gerações, pelo qual elas foram se diferenciando, e a mudança considerável que se operou. Analisaremos como a fricção entre o passado e o futuro se dá, levando sempre em consideração o tempo e o espaço nos quais essas mutações ocorrem.

O cerne da nossa dissertação, no entanto, será constituído de Chico Bento, nosso retirante. Viajaremos com ele pelo sertão, em busca da vida. Sentiremos fome e sede, passaremos por privações e seremos humilhados... Assim, poderemos compreender a vontade que há dentro de cada flagelado de sobrevivência. Para tanto, cada um deles se aventura em uma trajetória pelo inferno, buscando ascender noutro mundo.

A fome e a miséria acompanharam todo o percurso da dor de nossos sertanejos fugitivos. Veremos que não saem do sertão por covardia, mas por total impossibilidade de permanecer.

Para que possamos compreender como os nordestinos de arribação se houberam em meio à desgraça, tomaremos como personagem o sertão em si. Não aquele cheio de casas-grandes, mas aquele miserável e seco, onde, pela falta d'água, milhares são banidos impiedosamente. Os nossos protagonistas "de exílio" não empregam luta no sertão, pois não lhes são dadas condições de guerrear. O entrave seria injusto. Por isso emigram para longe daquela natureza, agora má, e não generosa e querida, que os açoitara sem dó.

Talvez o mais impressionante de todo o nosso caminho pelo sertão esteja relacionado com a sobrevivência. Como a vida torna-se milagre, não pelo fato de existir, mas por resistir a tanta miséria. A vontade de subsistir ao massacre da natureza (e do homem) sobreleva-se a tudo.

Discutiremos como a miséria é encarada pelos que passam fome e por aqueles que não padecem desse mal. Seremos preenchidos,

expostos exaustivamente à fome, presença constante no decorrer do romance. A autora tenta nos "jogar", esfregar a dor do outro, e percebemos que a dor nos serve de mola propulsora para resistir.

Relações sociais, quando levadas a cabo em contextos diferentes, perniciosas em um âmbito político mais amplo, podem ser de proveito para os que passam por situações extremas. O compadrio, expediente tão comum nos sertões e em ambientes rurais de todo tipo, serve de suporte aos miseráveis. Veremos como Chico Bento, por ser compadre de Conceição, consegue várias benesses graças ao empenho de sua comadre.

Apesar de todo o sistema de compadrio, a expulsão é inevitável. Os retirantes são exilados e/ou banidos de sua terra em busca de uma vida melhor, uma miragem, na qual não precisarão depender de outrem para comer, na qual conseguirão viver graças ao próprio trabalho, tão valorizado no sertão.

Os retirantes não são animais. Portam um código de ética e honra delimitado e conciso. Muita coisa não se faz, nem em nome da sobrevivência. Nisso consiste a inovação do romance de 30: ele faz do personificado um ser independente. Por meio das situações criadas na ficção, os escritores dos anos 1930 denunciaram a pobreza, levantaram a voz frente ao horror e fizeram com que não fechássemos os olhos à dor alheia, sobretudo quando, de uma forma ou de outra, somos responsáveis por ela.

A culpabilidade da miséria jogada sempre às costas dos próprios miseráveis não seria mais procedente. O grande culpado, o vilão de toda a história, é um sistema injusto de distribuição de

renda, onde os ricos ficam cada vez mais empanturrados de dinheiro e os pobres cada vez mais esfomeados e, acima de tudo - com o bombardeio maciço da mídia e da ideologia de Estado e da religião _ , absurdamente felizes e conformados, pois cada um tem o seu lugar.

O Quinze veio nos mostrar que é possível fazermos diferente, se cada um assumir a responsabilidade e tiver consciência de que os engenheiros dessa sociedade deplorável somos nós. Não existe poder abstrato de Estado, nós somos esse poder, criamos e alimentamo-lo e acabamos por ficar escravos de uma superestrutura que aparentemente nos foge às rédeas. Não obstante, temos que resgatar isso, o poder é nosso, ele emana de nós e tem por fim nós mesmos. Nós somos o poder.

Rachel de Queiroz, como afirmaria Graciliano Ramos, produziu, no balançar de uma rede, uma obra de qualidade, posto que viva e humana, tocando em questões até então esquecidas e, quando lembradas, estigmatizadas e estereotipadas. A autora declararia, mais de sessenta anos depois da publicação d'*O Quinze*, em relação aos retirantes:

E se representamos o pesadelo dos alcaides nas urbes que invadimos com os nossos milhares de migrantes mal vestidos, mal agasalhados, mal nutridos, mal ensinados, a culpa não é nossa. Pelo contrário, sentimos que temos tanto direito ao trabalho, à vida, à saúde e à instrução quanto os demais cidadãos deste país. O Brasil não é um arquipélago de privilégios e prioridades exclusivos para uns e negados para outros - é quase um continente, de área contínua, onde, pelo menos teoricamente, e de acordo com a Constituição, todos os brasileiros têm direitos iguais aos recursos de Nação. É hora de se transformar esse cenário. E pensem: deixando que a gente se acabe na seca, tolerando, impávidos, que nos multipliquemos nas

miseráveis favelas do Sul, estão jogando ouro fora, ouro vivo, ouro feito de sangue e talento, de força, de humilde coragem e - apesar de tudo - de bastante esperança (1993: 205).

Rachel de Queiroz participa do outro, pois se inclui entre "eles". Por isso conseguiu construir um romance grande. E foi alcunhada de romancista da fome no livro *Geografia da fome*, que o autor, Josué de Castro, dedica a ela, assim como a José Américo de Almeida; e, Euclides da Cunha e Rodolfo Teófilo, os sociólogos da fome.

Já que a literatura se ocupa do mundo, por que não atentar para a fome e a miséria desvelando-as? O romance de Rachel de Queiroz é um convite e um ataque para que nos embrenhemos no triste caminho da seca e, quem sabe, desse modo atentemos para os considerados invisíveis e indesejáveis da sociedade.

Encerramos essa introdução com Josué de Castro, a propósito d'*O Quinze*:

Da seca de 1915 tem-se um documentário admirável na obra de Rachel de Queiroz, *O Quinze*. Romance em que, mais do que a miséria orgânica dos sertanejos esfomeados, é retratada em traços seguros a miséria moral a que ficam eles reduzidos durante esse período de privações extremas. Poucos livros se prestarão tão bem para uma interpretação científica das influências psicológicas do fenômeno coletivo sobre a conduta moral de um povo do que esse romance de Rachel de Queiroz (2012: 211).

Uma breve história do Regionalismo

1.1 Das raízes

Antes de adentrarmos a literatura, é necessário visitarmos, ainda que brevemente, a história da formação do que viria a se chamar Brasil, lembrando Candido, que, logo nos "Pressupostos" da *Formação da literatura brasileira*, justifica:

O fato de ser este um livro de História Literária implica a convicção de que o ponto de vista histórico é um dos modos mais legítimos de estudar literatura, pressupondo que as obras se articulam no tempo, de modo a se poder discernir uma certa determinação na maneira por que são produzidas e incorporadas ao patrimônio de uma civilização (1975: 31).

Desde o início do processo colonizador, as regiões do território americano que Portugal explorava praticando sobretudo genocídio e, como afirma Darcy Ribeiro, etnocídio - inicialmente entre a população indígena, mais tarde entre a de origem africana -, não se comunicavam, tanto devido às dificuldades de locomoção, fosse por terra ou mar, quanto devido à desnecessidade de comunicação. Os primeiros núcleos de povoamento eram isolados entre si e o contato entre uma localidade e outra era raro e difícil.

Os lusitanos resolveram levar a cabo o sistema de exploração do território menos pelos atrativos locais do que pelo receio de

perder a colônia para a França ou a Inglaterra. Especiarias ou minérios consistiam à época nos principais produtos de interesse, itens que até então a terra não oferecia. Após a descoberta do pau-brasil, que, manufaturado, proporcionava tons nas cores vermelha e marrom para os tecidos, o processo de povoamento começa. Aliado às inúmeras invasões sofridas no decorrer do século XVI, esse foi um dos mecanismos de defesa, entre outros postos em prática pela metrópole, diante da iminência de perda territorial. França e Inglaterra se aproximavam cada vez mais de uma invasão, que somente os franceses empreenderiam. Urgia, pois, ocupar a Terra de Santa Cruz, que mais tarde se chamaria Brasil devido a uma artimanha do Diabo, como explica frei Vicente do Salvador, no livro *História do Brasil, 1500-1627*:

O dia que o capitão-mor Pedro Álvares Cabral levantou a cruz, que no capítulo atrás dissemos, era a três de maio, quando se celebra a invenção da santa cruz, em que Cristo Nosso Redentor morreu por nós, e por esta causa pôs nome à terra que havia descoberto de Santa Cruz e por esse nome foi conhecida por muitos anos. Porém, como o demônio com o sinal-da-cruz perdeu todo o domínio que tinha sobre os homens, receando perder também o muito que tinha em os desta terra, trabalhou que se esquecesse o primeiro nome e lhe ficasse o de Brasil, por causa de um pau assim chamado, de cor abrasada e vermelha, com que tingem os panos, que o daquele divino pau, que deu tinta e virtude a todos os sacramentos da Igreja e sobre que ela foi edificada e ficou tão firme e bem fundada como sabemos (DO SALVADOR, Frei Vicente, 1959 apud NOVAIS, Fernando A., 2007: 37).

Os pequenos povoamentos, com o passar do tempo, freguesias, localizavam-se, a princípio, nas adjacências costeiras, pois o processo colonizador dos sertões, empreendido cruelmente, em grande parte pelos bandeirantes, só se daria séculos mais tarde.

Com o advento das províncias, após as capitânicas, a administração local passou a se relacionar diretamente com Lisboa, as aparentes "capitais" do Brasil tornando-se meramente simbólicas. De modo que as freguesias mais distantes não travavam relações de intercâmbio sociocultural com as demais. Somada à dificuldade, ou melhor, à quase impossibilidade de comunicação, o poder real português não via com bons olhos um relacionamento mais estreito entre as diferentes localidades. A fragmentação do território facilitava o domínio, posto que assim minava as possibilidades de identidade/identificação entre os colonos, diluindo quaisquer tentativas de articulação política, social e/ou cultural.

A relação entre os habitantes do Novo Mundo, em um primeiro momento, consistia apenas em utilizar a terra como meio de ganho. Provavelmente, não existia intenção de se criar uma nação. Os colonos de uma determinada faixa territorial interagiam entre si com fins comerciais e de ocupação, algo, em um primeiro momento, temporário. Não deixavam de serem súditos portugueses. Mas não se consideravam reinóis, ou seja, habitantes do reino.

A primeira nomenclatura patricia nasceu sob o signo da negação, do *não ser*. O termo *brasileiro*, utilizado no século XVI, designava simplesmente o comerciante envolvido no tráfico do pau-brasil, não englobava em seu significado semântico o sentimento de pertença a um lugar. Com o incremento da colonização e a progressiva implementação e fundação das vilas/freguesias, a

colonização efetivou-se. Contudo, em localidades apartadas entre si.

Preponderava a carência de unidade político-geográfica-cultural na América. Politicamente, uma capital de província não mantinha contato direto com outra: Recife e Rio de Janeiro, por exemplo. Com o advento da "separação político-administrativa", o quadro herdado não foi muito diferente. Os políticos da época estavam cientes da falta de unidade cultural e política do novo país. A centralização do território era agenda estratégica do governo, pois até então as perspectivas eram diminutas para que a colônia se constituísse nação.

A impossibilidade, proposital e geográfica, de contato entre as diferentes regiões resultaria mais tarde na ausência de identidade brasileira, que se forjaria, pelo menos se começaria a forjar, somente no decorrer do século XIX, produto de um esforço governamental que transbordaria para a literatura. Tanto que na historiografia é quase consenso que na América não existia uma colônia portuguesa, mas várias. Nos Oitocentos, por exemplo, os conflitos com base localista (regional) assolaram o território.

Somada à fragmentação político-cultural, a pouco expressiva, ou melhor, a inexistente rede de periódicos dificultava a circulação de informações. Não existiam no Brasil, diferentemente dos seus vizinhos sul-americanos de colonização espanhola, universidades ou associações de ensino, o que causava profundo vácuo na transmissão de ideias, empobrecendo, ou melhor, impossibilitando qualquer verve informativa. As prensas,

regiamente proibidas, inexístiam no Brasil. O sistema de censura português, no que concernia tanto ao ensino quanto à disseminação de informações, asfixiava qualquer promessa de elucubração político-social.

Somente em 1808, ainda que timidamente, a imprensa debutou em território brasileiro. A esse propósito, Sérgio Buarque de Holanda afirma, em *Raízes do Brasil*: "Os entraves que ao desenvolvimento da cultura intelectual no Brasil opunha a administração lusitana faziam parte do firme propósito de impedir a circulação de ideias novas que pudessem pôr em risco a estabilidade de seu domínio" (2007: 121).

Um território, nação ou povo só passa a ter liberdade de construir-se a partir do momento em que passa a ser protagonista de sua história:

A colônia só deixa de o ser quando passa a sujeito da sua História. Mas essa passagem fez-se no Brasil, por um lento processo de aculturação do português e do negro, à terra e às raças nativas; e fez-se com naturais crises e desequilíbrios. Acompanhar este processo na esfera de nossa consciência histórica é pontilhar o direito e o avesso do fenômeno nativista, complemento necessário de todo complexo colonial (RIBEIRO, 1995: 11).

A vinda da família real portuguesa para o Brasil mudaria o curso da história. Os espaços seriam reorganizados. A sede do Império Português deslocou-se para a colônia. O Brasil se transformaria no coração dos domínios lusitanos, culminando com a "elevação" do território a Reino Unido do Brasil, Portugal e Algarves, com capital sediada no Rio de Janeiro. Portugal e Brasil

alteram suas relações, este último assumindo centralidade nas decisões políticas do Império. A transferência de todo o aparato administrativo para além-mar doou um novo contorno às relações entre metrópole e colônia; aliás, não mais colônia, e sim integrante de um Reino Unido.

A máquina burocrática e administrativa fixou-se no Rio de Janeiro, da onde as decisões políticas sairiam.

Lisboa passara a receber instruções e ordens do Rio de Janeiro, e o Rio de Janeiro a comandar a administração de todas as regiões do Brasil. Antes da chegada da corte, embora a cidade abrigasse o governador-geral da colônia, as capitanias gerais subordinavam-se diretamente a Lisboa. A unidade das possessões portuguesas na América era, portanto, precária, e cada capitania, um país em potencial. Os seus habitantes sentiam-se, ao mesmo tempo, portugueses do Brasil e paraenses, maranhenses, pernambucanos, baianos, mineiros ou paulistas (COSTA E SILVA, 2011: 26).

O Rio de Janeiro passou a desempenhar um papel central no jogo de relações entre as diversas capitais do Brasil e esse centralismo exercido pela cidade não passaria despercebido, ou sem ressentimentos e conflitos. A concentração de poder em uma determinada região desagradaria numerosos setores da sociedade; muitos dos quais, inclusive, acreditavam no cerceamento em demasia das outras regiões. Ora, se a transferência de poder diminuiu a distância espacial entre o centro (metrópole) e o ultramar, logicamente a maneira de se gerirem os territórios sofreria incremento. Afinal, todo o maquinário burocrático fora transferido e readaptado para a nova corte, causando um declínio da autonomia local.

Diversos rincões, principalmente os mais próximos geográfica e politicamente de Lisboa, não aceitaram de bom grado a mudança, sobretudo o atual Nordeste. Um sem-número de descontentamentos germinou. A Revolução de 1817 (ou Revolução Pernambucana), um desses eventos, reclamava do acirramento no sistema:

Nesta perspectiva, o estabelecimento da corte no Rio de Janeiro, em vez de regalias, e privilégios, trouxe em excesso cobranças e imposições. [...] Dessa maneira, a Revolução de 1817 denunciou a política da corte no Rio de Janeiro de transformar-se em nova metrópole em relação às demais províncias, revelando tensões que já dividiam o Brasil (NEVES, 2009: 113-4).

A despeito do desagrado ocasionado pelo centralismo político do Rio de Janeiro, o crescimento dos privilégios financeiros e políticos angariados pelos proprietários brasileiros emergiu. O relacionamento entre "Brasil-colônia" e "Portugal-metrópole" dissolveu-se.

A Revolução do Porto, ocorrida em 1820, resultaria posteriormente na volta de D. João VI, no ano de 1821, para Portugal. Somado a isso, a tentativa das Cortes de "recolonizarem" o Brasil causou o "rebaixamento" político do Brasil.¹ As cômodas vantagens adquiridas pela elite brasileira não se poderiam perder, não se aceitaria tranquilamente a mudança para pior: "Foram as tentativas das Cortes portuguesas de reconstituir a situação

¹ As Cortes ou Cortes Gerais e Extraordinárias da Nação Portuguesa, alcunhadas também de Soberano Congresso, Cortes Constituintes de 1820 ou Cortes Vintinistas, funcionavam como uma espécie de parlamento, no sentido moderno da palavra.

colonial que uniram os brasileiros em torno da ideia de separação” (CARVALHO, 2001: 27).

A insatisfação gerada pela alta sociedade econômico-cultural resultaria em uma série de desentendimentos entre os integrantes do Reino Unido, aliás, em vias de dissolução. A elite, o fulcro político do Brasil, não se contentaria com a perda dos privilégios e do *status* estabelecido. A desagregação do maquinário de interesses transferido para o Brasil ou aqui criado revelava-se impossível e intolerável. Especialmente, todo o esquema administrativo criado e solidificado no Rio de Janeiro não suportaria desbaratamento.

A truculência e as decisões intempestivas das Cortes, aliadas à falta de representatividade do Brasil no Soberano Congresso, acabaram, por conseguinte, aglutinando grande parte dos variados segmentos da elite:

Ao longo do primeiro semestre de 1822, as decisões arbitrárias aprovadas pelos deputados nas cortes de Lisboa acabaram por promover a união das elites do lado de cá do Atlântico. Elas passaram a esboçar oposição a tais medidas, que feriam os interesses dos habitantes da parte americana do Reino Unido. [...] Iniciou-se, assim, uma guerra de palavras, polêmicas travadas entre escritores brasileiros e portugueses d'além mar. Tal polêmica, no entanto, não chegou a apontar a separação política como solução, embora as cartas e os artigos lusitanos exaltassem a superioridade de Portugal sobre a antiga colônia (NEVES, 2009: 123).

Os laços entre a antiga colônia e Portugal romperam-se, sorrateiramente, em razão da desobediência do Brasil frente às ordens do Parlamento português. O grito do Ipiranga não consistiu em nada mais do que uma demarcação arbitrária realizada

posteriormente, o Sete de Setembro, hoje feriado nacional; tampouco se fez notícia na imprensa.

Em 1822, ao que tudo indica, não existiu uma luta nativista, de brasileiros, contra a "exploradora metrópole", nem uma total ruptura nas camadas sociais já estabelecidas. As tensões generalizadas entre lusitanos reinóis (nascidos em Portugal) e não reinóis (nascidos no Brasil) e a clivagem de interesses entre um grupo e outro assinalariam o conflito de interesses pessoais e localistas. Não podemos, nesse sentido, falar de Independência do Brasil sem nos questionarmos de qual Brasil estamos falando e qual povo habita este país. Inexistia um sentimento nacional e territorial unificado. Ser brasileiro, ser português não dependia do local de nascimento, as posições políticas delimitavam a "nacionalidade". O conceito de nação apelava para a adesão aos costumes e tradições e para o amor à terra. Consideravam-se brasileiros aqueles que aderiam à causa nacional, mesmo os nascidos além-mar. No século XIX, pelo menos à época da emancipação político-administrativa, a brasilidade muitas vezes pautava-se por escolha.

Não podemos compreender o Sete de Setembro como o marco de nascimento da nação em si. Maria Odila Silva Dias, em seu ensaio "A interiorização da metrópole"², afirma que o ano de nossa Independência não coincide com o período da unidade nacional (1840-1850). Na verdade, 1822 não foi marcado por revoluções, nem descontentamentos nacionalistas de qualquer espécie. É simples

² In *A interiorização da metrópole e outros estudos* (2005)

conveniência, ou melhor, erro historiográfico, afirmar que o processo de independência se deu através de paulatina "luta" entre a imagem tradicional da colônia e a antiga metrópole.

A partir da "Proclamação da Independência", um esforço de estabilização de uma nação disforme, na verdade uma ideia ainda, mostrou-se ponto central de todas as políticas públicas do Império Brasileiro. Uma das primeiras medidas, como prova Maria Odila, foi intensificar a interiorização da metrópole, para que assim fosse criado um poder central e centralizador. A diminuição de poderes dos potentados locais causou desestabilização política. Os senhores rurais não viam com bons olhos o Estado se intrometer na vida privada, no seu lar. Esses poderes dos chefes locais perdurariam, ainda que metamorfoseados, até o século XXI, e a literatura fartou-se de expô-los em suas linhas.

O Brasil, no ano da "independência" político-administrativa, ainda estava longe de se apresentar como uma unidade política e nacional. No pós-1822, houve um verdadeiro esforço para consolidar o rearranjo político em que consistiu nosso Sete de Setembro. Essa "rearrumação" dos lugares sociais e a (re)construção do Estado não ocorreram de forma pacífica nem conjunta, vide o número de rebeliões e insurgências que se alastravam pelo país. O Brasil ainda estava distante de ostentar uma unidade político-social segura e coesa. Muitos senhores da terra, sobretudo da zona rural, grande parte do território na época, não aceitaram de bom grado uma possível centralização política. O privado e o público confundiam-se. Entendia-se como intromissão qualquer tentativa de

asserção legal do Estado. O problema entre privado e público perdurou. Em pleno século XXI, continuamos tendo problemas em relação à linha divisória entre Estado e interesses privados, tanto nos rincões distantes do Brasil quanto nos guetos urbanos ou semiurbanos das grandes cidades.

Para o historiador José Murilo de Carvalho, a unidade brasileira é uma construção ideológica que partiu das elites. Houve, então, como resultado de um empenho conjunto, um esforço entre os intelectuais de forjar uma cultura brasileira.³ Tal empreendimento é resultado, ou melhor, uma das ramificações do nacionalismo que ecoava em variados setores da sociedade. Afinal, como manter a coesão de um território grande sem identificação entre os habitantes do Brasil e o conjunto de territórios?

Nação e nacionalismo tiveram inúmeros significados no decorrer da história. Outrora, o sentimento nacional, por exemplo, confundia-se com o dinástico. D. João VI, prevendo a iminente emancipação do Brasil, disse a seu filho: "Antes seja para ti, que hás de me respeitar, do que para alguns desses aventureiros". Pedro I, ao ser proclamado imperador do Brasil, gera um contratempo baseado na impossibilidade de compormos uma nação sendo nosso monarca um português. Para tanto, no simbólico Dia do Fico, o imperador despoja-se do "ser português" para tornar-se brasileiro; ainda que temporariamente, escolhe esta nacionalidade. Havia simultaneamente uma força centrípeta em relação ao *status* de

³ Os intelectuais pertenciam preponderantemente à elite.

reinóis e não reinóis e uma estratégia centrífuga, ao mesclar peculiaridades locais e celebrá-las como diversidades:

Podemos compreender por que os nascidos no Brasil eram designados, no início do XIX e na época da emancipação, de "portugueses do Brasil", de "portugueses da América", ou, simplesmente, de "brasileiros". Tais designações apontavam para a pertença a uma *nação única portuguesa*, que era a *mãe* de todos os habitantes dos quatro cantos dos domínios lusitanos, apesar das especificidades regionais (RIBEIRO, 2003: 2).

A consideração dos traços locais como partes menores de um todo perdurou por décadas e atravessou diferentes regimes de governo. A justificativa da permanência em África, no século XX, inclusive perante a comunidade internacional, calcava-se na singular justificativa utilizada nas colônias americanas. Na lógica salazarista, por exemplo, Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau, São Tomé e Príncipe não existiam como nações, no sentido governamental. Esses "lugares" consistam em partes de Portugal, o que Sérgio Buarque de Holanda chamaria de plasticidade portuguesa, ou seja, a presumível adaptabilidade lusitana a quaisquer territórios. Nos centuriões passados, todos os habitantes de além-mar, fossem nascidos em Portugal ou não, apesar de muitos não terem sequer atravessado o Atlântico e conhecido a "terrinha", faziam parte de uma só nação, de um povo único. Éramos, unanimemente, parte da nação portuguesa. Ser nascido no Brasil (ou em África) era sinonímia perfeita de ser português ou súdito da Coroa Portuguesa. Gilberto Freyre, erroneamente em nosso entender, afirma, no livro *O mundo que o português criou*, que havia uma unidade de sentimento e cultura entre as possessões

portuguesas. Freyre, no século passado, sintetiza a maneira de entender as colônias (e ex-colônias) por parte do governo português no decorrer da história.

Não podemos considerar o constructo da nacionalidade como característica estanque da política. Através dos anseios de "independência" administrativa, compôs-se um esboço formador das características do Brasil vindouro. No ano de 1822, como afirma Gladys Sabrina Ribeiro:

A formação de uma identidade nacional e do "ser brasileiro" estão dentro de um contexto de luta pela *autonomia* e do combate pela *liberdade* dentro do Império Português, onde, pelo menos até as vésperas do Sete de Setembro, e mesmo depois dele, tinha-se como nação a portuguesa. Melhor dizendo, até o início de 1822 nascer brasileiro significava "ser português"; designando-se com isso o local de nascimento *dentro* da Nação portuguesa, preservados e respeitados os direitos de "patriota". Quando muito, os "portugueses da Europa", que partilhavam e defendiam os interesses americanos e que moravam no Brasil, eram também chamados "brasileiros" - ou eram os "bons portugueses" (2003:1).

Não podemos deixar de mencionar a Guerra do Paraguai (1864-1870), o maior conflito ocorrido na América do Sul, que se patenteou em um momento peculiar no tocante à construção da unidade nacional. Agregou forças políticas brasileiras até então apartadas e, durante muitos momentos, rivais. Tínhamos, com o advento da contenda, um inimigo estrangeiro: o Paraguai, encarnado na figura de Solano Lopez. Urgia união e organização. Um exército seria formado sob a bandeira de um país: o Brasil. Até então, muitas vezes utilizávamos forças mercenárias para abafar conflitos internos. Somente vinte mil homens compunham nossas forças

armadas, e esse número precisava ser multiplicado geometricamente. Para tanto, criaram-se os "voluntários da pátria", sem distinção de cor: brancos, negros (livres ou escravos), índios, todos eram necessários. A guerra, amplamente divulgada na imprensa, aglutinou esforços de todos os setores da sociedade. Um sentimento comum, se não começou a pulsar, ganhou propulsão nova. Delimitamos nossa alteridade: ser brasileiro consistia em lutar, derrotar o Paraguai. Em muitos casos, participar da guerra esteou o ganho da cidadania, da liberdade.

Um verdadeiro furor nacional invadiu o país, sobretudo após as primeiras vitórias. Ostentávamos orgulhosamente o brasão e o uniforme militar. Produzíamos heróis, guerreiros brasileiros, como José Murilo atesta: "Depois da guerra [do Paraguai], poucos acontecimentos tiveram impacto significativo na formação de uma identidade nacional" (2001: 80).

A Proclamação da República poderia ter sido um marco importante e significativo na construção de nossa nacionalidade, porém não foi o que ocorreu. Desde 1870, existia no Brasil um movimento republicano, engrossado pela elite agrária, descontente com a gradual abolição da escravatura no país. O Partido Republicano, majoritariamente composto por escravistas, não teve participação popular relevante.

Na República, houve um incremento das províncias. Elas gozaram de mais liberdade em relação ao poder central, adotando um sistema federativo norte-americano. Na época, muitos intelectuais de outros países vaticinaram a fragmentação do país em vários

outros. O povo, alheado de todo o processo,⁴ assistia, nas palavras de Aristides Lobo, bestializado, aos acontecimentos. Não houve, com o golpe republicano, defesa do novo regime, ainda menos da Monarquia. Aliás, as primeiras insurgências da nascente República brasileira tiveram cunho monárquico (Canudos, por exemplo).

Com o advento do novo arranjo político, necessitava-se elaborar novos símbolos nacionais, os do Império não serviam mais. Novas concepções de Brasil precisavam ser criadas, heróis, símbolos, representações.⁵ Os intelectuais, simpáticos à causa, elaboraram um sem-número de justificativas com o fito de criar um imaginário republicano.

No século XIX, iríamos construir o nosso passado, projetar nosso futuro e interpretar (moldar) o nosso presente. A substituição da Monarquia pela República desviou sensivelmente o percurso da sistematização do *ethos* nacional. A concepção do "ser brasileiro" precisaria ainda de décadas de amadurecimento para se tornar base da pátria.⁶

⁴ Alheado no sentido de inexistir identificação entre a "arraia-miúda" e o movimento republicano. Não queremos afirmar que o povo se eximia completamente dos eventos sociais.

⁵ José Murilo de Carvalho dedica um livro inteiro a esse tema: *A formação das almas, o imaginário da República no Brasil* (1990), abordando as diferentes simbologias utilizadas pelo poder a fim de legitimar o novo regime, criando heróis, olvidando outros, mixando tendências culturais e políticas do povo.

⁶ Antes da independência político-administrativa, não saberíamos afirmar com certeza o que era ser brasileiro: ora era-se uma extensão de Portugal, ora um povo submisso aos portugueses. Entre extensão e submissão, preferia-se constituir-se extensão do Reino de Portugal. Éramos, assim, súditos da Coroa Portuguesa. Após o Sete de Setembro, instava delimitarmos o "ser brasileiro", pois precisávamos "construir" uma nação, logo um povo tinha de existir.

1.2 A literatura e a construção da nacionalidade ou Um projeto romântico

Todas as nações têm razões presentes, passadas ou futuras para se julgarem incomparáveis.

Paul Valéry

O "sentir-se pertencente a" se assenta em um legado de lembranças conjuntas, um rol simbólico e material do qual fazemos parte, constituindo um todo. Para tanto, precisaríamos delimitar esses mecanismos simbólicos e materiais nos quais nos constituiríamos. A literatura romântica do século XIX empenhou-se sobremaneira no construir-se brasileiro.

A nacionalidade e qualquer outro conceito que o homem elabora para sistematizar coisas abstratas partem do discurso. A partir dele, fazemos escolhas. Elencamos determinados fatos, elegemos símbolos em detrimento de outros. Para tanto, como nos adverte Bakhtin na *Estética da criação verbal* (1992), o discurso constrói-se dialogicamente.

Machado de Assis nos alerta, no famoso ensaio "Instinto de nacionalidade", referindo-se à nossa independência cultural-literária:

Esta outra independência não tem Sete de Setembro nem campo do Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo (2006: 801).

O discurso nacionalista, logo o que se mostrava genuinamente brasileiro, formou-se aos poucos, através de uma rede de relações dialógicas pelas quais elencamos, ou melhor, procuramos delimitar os traços constitutivos da nossa identidade. Essa vontade de tecê-la fez de todo o sistema de produção cultural da época uma ação conjunta, e não apenas restrita à literatura:

Sente-se aquele instinto [de nacionalidade] até nas manifestações de opinião, aliás mal formada ainda, restrita em extremo, pouco solícita, e ainda menos apaixonada nessas questões de poesia e literatura. Há nela um instinto que leva a aplaudir principalmente as obras que trazem os toques nacionais. A juventude literária, sobretudo, faz desse ponto uma questão de legítimo amor-próprio (ASSIS, 2006: 801-2).

No Romantismo, sobretudo, procuramos delimitar o que era ser brasileiro. Antes disso, buscamos responder o que era o Brasil. Eric Hobsbawm, citando Benedict Anderson, afirma que “nação moderna é uma comunidade imaginada” com o fim de “preencher o vazio emocional causado pelo declínio ou desintegração, ou a inexistência de redes de relações ou comunidades humanas reais” (2011: 63). Esse imaginar-se compreende delimitar nossas peculiaridades frente a outros.

A alteridade em relação ao estrangeiro, inicialmente ao português, no século XIX, consistiu em um fio condutor importante constituinte do projeto de Brasil. “Feita a emancipação definitiva do Brasil, era tarefa urgente marcar a diferença entre a recente nação *brasileira* e a antiga *nação portuguesa*, da mesma maneira que era preciso forjar a nacionalidade brasileira distinta da portuguesa” (RIBEIRO, 2003: 2; grifos da autora).

O poema "Canção do exílio", de Gonçalves Dias, é um exemplo paradigmático do querer ser diferente do outro que atravessaria o Romantismo dito de base nacionalista. Além de o eu-lírico estar exilado, exalta a natureza característica do Brasil. O poema, marcado por contrapontos entre *lá* e *cá*, exemplifica a vontade de querer ser, marcando, desse modo, fronteiras entre o eu (nós) e o outro.

O processo de diferenciação entre antigas colônias e metrópoles não consistiu em exclusividade brasileira, mas foi característico todo o continente:

O primeiro quartel do século XIX foi, em toda a América Latina, um tempo de ruptura. O corte *nação/colônia, novo/antigo* exigia, na moldagem das identidades, a articulação de um eixo: de um lado, o polo brasileiro, que enfim levantava a cabeça e dizia o seu nome; de outro, o polo português, que resistia à perda de seu maior quinhão (BOSI, 2008:177).

A construção da autoimagem do país não poderia prescindir da criação de mitos nacionais, fundadores. O índio, eleito fruto do protobrasilismo por excelência, tornou-se tema principal do Romantismo brasileiro. O indianismo, calcado na teoria do bom selvagem de Rousseau, elevou o indígena de escravo a uma das matrizes do povo brasileiro.⁷ Note que o índio retratado por José de Alencar, por exemplo, é do Seiscentos. O do século XIX deturpara-se totalmente. O povo brasileiro seria formado da

⁷ Acerca do afirmado, é interessante atentarmos para o que diz Darcy Ribeiro em *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*: "Custando uma quinta parte do preço de um negro importado, o índio cativo se converteu num escravo dos pobres, numa sociedade em que os europeus deixaram de fazer qualquer trabalho manual. Toda tarefa cansativa, fora do eito privilegiado da economia de exportação, que cabia aos negros, recaía sobre o índio" (1995: 90).

mistura do nativo com o branco português. Definiu-se, assim, nossa ancestralidade brasílica; negligenciando-se a presença negra entre a população brasileira. Cumpre sublinhar que os afro-brasileiros descendiam de escravos ou ainda tinham *status* de cativos. Não seriam dignos, no Romantismo, de figurarem entre as matrizes formadoras do povo brasileiro.

A importância indígena na configuração sociocultural do Brasil não era unânime entre os literatos e intelectuais, como Machado de Assis adverte: "É certo que a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano, nem dele recebeu influxo algum; e isso basta para não ir buscar entre as tribos vencidas os títulos da nossa personalidade literária" (2006, p. 802).

Para Machado, o índio dignava-se como "matéria de poesia", pois, como outro objeto qualquer, trazia "condições do belo ou elementos de que ele se compõe", o que tornava a situação da busca de nossa ancestralidade um terreno movediço e perigoso. Como poderíamos justificar, então, um passado "nativo", "original", tomando como referência os portugueses, nossos antigos colonizadores? Machado vê amenizada a exclusão do índio de nosso panteão após os trabalhos de Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias: "Erro seria constituí-lo um exclusivo patrimônio da literatura brasileira; erro igual fora certamente a sua absoluta exclusão" (2004: 803).

Com o decorrer das décadas do século retrasado, figuras emblemáticas, moradoras do imaginário intelectual do Império, foram, sem hesitação, postas em segundo plano e/ou negadas. O

índio é uma delas. Símbolo da brasilidade, da nação brasileira, exaltado em dezenas, digam-se centenas de obras literárias e estudos acadêmicos, foi negado como representante pátrio. Novas figuras foram construídas para se ocupar o vácuo deixado pela negação do índio como "marca nacional". A obra *A formação das almas* (1990), de José Murilo de Carvalho, citada anteriormente, explana perfeitamente a edificação de novas simbologias, que eram necessariamente adaptações, para não dissonarem e/ou se contraporem à nova sociedade.

O modelo de literatura que se tentava desenvolver no Brasil visava apartá-lo cada vez mais de Portugal. Marcar as nossas diferenças em relação a "eles". Por isso, afirma Casimiro de Abreu em marcante verso, que poderia resumir todo o afã ufano-nacionalista da literatura de então: "Todos cantam a sua terra, também cantarei a minha".

A vontade do "querer ser outro", a delimitação da alteridade, a fundamentação étnica da nação, entendida como mestiça, não mais puramente descendente dos índios, marcaria o inconsciente coletivo social no Brasil. Ressalte-se, portanto, que a mestiçagem deu-se com o "melhor" apenas das raças branca e indígena, como figura em *Iracema*, onde nasce o primeiro brasileiro. A exclusão de outro elemento importante fundamentaria o que mais tarde se tornaria patente na literatura: o silenciamento do negro, ou a formação de um estereótipo maldoso, embaçado e pouco privilegiado.

1.3 O regionalismo do Oitocentos

No Romantismo, a literatura brasileira comportava duas tendências: uma de inclusão e outra de exclusão. Na tentativa de se firmar como nação, trazendo em seu bojo uma possível literatura independente de outras, o Brasil procurou assimilar o que era nosso, o que fazia parte da formação espiritual do povo, e o que não nos pertencia. Uma série de características, transpassadas para a forma literária, fosse no universo narrativo ou nos temas, foram selecionadas, algumas delas negadas, outras afirmadas. Machado observa que "não há dúvida de que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região" (2006: 804).

A profícua experiência regionalista do século XIX nos legou traços que iriam atravessar o século XIX e chegar ao século XX, como veremos adiante nesta dissertação. Todavia, os sentidos de regionalismo sofreram mutações com o passar do tempo. As necessidades configuraram-se distintas nos dois momentos. Nos Oitocentos, com a construção da nacionalidade, logo da cidadania,⁸ a preocupação dos intelectuais (escritores) consistia em diferenciar sua literatura das demais e "fundar" uma literatura genuinamente brasileira.

Segundo Candido, o regionalismo nasceu de uma vontade de exprimir o sentimento exótico, pitoresco e localista, afirmando

⁸ O melhor termo nesse caso seria *estadania*. José Murilo de Carvalho, no ensaio "Cidadania, estadania, apatia" (2001), conceitua a cidadania real como um *status* conquistado e consolidado pelos cidadãos de baixo para cima. Em nosso país, ocorreu o inverso: o *status* foi dado pelas classes dominantes. A isso José Murilo chama *estadania*.

assim a diversidade que compunha o país. Em certa medida, o autor da *Formação da literatura brasileira* entende que a tentativa de particularizar a literatura contrapunha-se ao projeto romântico de construir uma nação real e uma literatura nacional independente. O regionalismo, então, poderia ser compreendido como um “desvio evidente que, levando-o a dissociar o que era uno e fazer de características regionais princípio de independência, traía de certo modo a grande tarefa romântica de definir uma literatura nacional” (1975: 299).

O propósito de descrever o país e sistematizar todos os entroncamentos sociais apresentados esbarrou em um problema: a verossimilhança. O autor não poderia divagar tão livremente ao descrever uma paisagem/região em um plano localizado, visto que o descrito estava posto frente a frente com esse espaço específico. Distinta era a questão indígena, caso em que tínhamos uma visão concreta, fosse ela coerente ou não, e pesquisadores ativos dos quais bebíamos na fonte:

A obtenção da verossimilhança era, neste caso [do regionalismo], mais difícil, pois o original estava ao alcance do leitor. Daí a ambiguidade que desde o início marcou o nosso regionalismo; e que, levando o escritor a oscilar entre a fantasia e a fidelidade ao observado, acabou paradoxalmente por tornar artificial o gênero baseado na realidade mais geral e de certo modo mais própria do país (CANDIDO, 1975: 116).

Lúcia Miguel-Pereira, ao abordar a questão da realidade no regionalismo do século XIX, especificamente no de Franklin Távora, aponta:

Partindo da realidade ou da ficção, fruto da observação ou da imaginação, o romance só tem uma característica essencial: criar a vida, dar a emoção da vida dentro do plano e das regras da arte. Isso é o que não há em Franklin Távora, nem vida, nem arte. Há, é certo, preocupação de fidelidade, de reconstituição de fatos e ambientes; mas a reconstituição exata é da crônica, da história, da sociologia, de tudo o que quiserem, menos do romance, que não dá a sensação de vida sem condensar, ou mesmo deformar, a realidade (2005: 313-4).

Diferente da literatura conhecida como sertaneja, de viés localista, o regionalismo contribuiu sobremaneira para que no Romantismo delimitássemos o "realmente brasileiro", partindo de um processo de exclusão daquilo que fosse discordante da ideia de nação almejada, de assimilação do desejável/idealizado e de inclusão das características próprias.

No século XIX, o regionalismo melhor se alocou no Nordeste. A perda da hegemonia econômica no século XVIII, com o desvio de interesse para a região Sul do país, grande parte devido à descoberta de ouro na região das Minas, foi o estopim para a exacerbação do sentimento de inferioridade em relação à região, agora preponderante na economia. Logo esse desvio de foco da Coroa Portuguesa excederia em uma espécie de esvaziamento/diminuição de interesse no que hoje chamamos de Nordeste. A inteligência nordestina reclamava o pioneirismo intelectual e cultural que, durante séculos, superara o restante do que viria a se tornar Brasil. A iminente decadência e a supremacia do Sul temperaram o sentimento de abatimento moral em relação ao restante do país, sobretudo com o advento do Romantismo.

Antonio Candido sistematiza o Regionalismo através de três molas propulsoras: a primeira delas seria o senso de terra e paisagem, que primava por destacar, particularizar a natureza da região, que condicionaria o *modus vivendi* dos nordestinos; a segunda diz respeito ao patriotismo regional, calcado na resistência da Confederação do Equador, na diferença pela presença holandesa e no sistema político-cultural peculiar; por último, a reivindicação da preeminência do Nordeste frente ao restante do país. Afinal, o Brasil "começara" pela Bahia. Durante muitos anos a região propulsionou a colonização do território.

No âmbito do regionalismo, observamos a preponderância das obras de Franklin Távora. Ao tomar o Nordeste como tema recorrente em sua produção literária, o escritor ocupou-se não só em tornar *literarizável* o ambiente físico da região, como somou a esse esforço a tentativa de abarcar o homem regional, descrevendo os seus costumes e a natureza local. O regionalismo, tendo Franklin Távora como destaque, consistiu em uma maneira de o Nordeste "se fazer" mostrar ao restante do país. Ainda que, na visão de Candido, a verve imaginativa tenha se rendido ao excesso de fidelidade à região. O que lhe faltou, segundo o crítico carioca, foi justamente força para "construir os elementos e os personagens com mais elementos do que fidelidade".

José de Alencar, sem dúvida, mostrou-se o escritor do século XIX mais empenhado em demonstrar a variedade de tipos brasileiros em sua literatura. Um dos precursores do indianismo na prosa, Alencar procurou, ainda que ignorando a presença negra na

sociedade, não apenas sistematizar a diversidade do homem brasileiro nas letras, mas foi além disso. Ao contrário de Franklin Távora, escultor quase fidedigno do espaço e dos tipos sociais, criou personagens que se tornariam perenes na literatura brasileira (*Iracema, Guarani, O Sertanejo, Senhora*), fazendo com que do local/localizado brotasse algo maior. Uma fusão, melhor realizada do que em Távora, do plano inventado e do reconstituído.

O regionalismo, fosse de Távora, Bernardo Guimarães ou de Taunay, funcionou como elemento diversificador, semelhante a um mosaico que, pouco a pouco, seria montado no decorrer do século XIX, ainda que de maneiras discutíveis.

1.4 No século XX

A literatura brasileira tomou rumos diferentes após o advento do movimento realista/naturalista, que procurou esmiuçar/descrever, cientificamente, com laivos positivistas, as causas e razões do estado de coisas da nossa sociedade. Com a deflagração do golpe militar republicano, a censura emergiu. A liberdade de imprensa foi largamente prejudicada, os antagonistas ao novo regime, silenciados e/ou presos. Restava, então, à arte responder à altura. Fosse através da ironia machadiana, fosse por meio de um tabloide instigador e perscrutador que lograva, apesar do cerceamento estatal, burlar certas imposições do novo regime.

Em fins do século XIX, movimentos populares ascenderam, alguns ainda não estudados e explorados adequadamente. Um deles, Canudos, viria a marcar nossa sociedade e ocupar páginas nos jornais brasileiros. A insurgência, de origem messiânica e de forte cunho católico, contrapunha-se à República, vista como invenção do Demônio. Solidarizavam-se com a Monarquia, "recém-derrubada". No lastro de Canudos, surge um *intermezzo* nas letras do Brasil. Euclides de Cunha, n' *Os sertões* (1902), tece um coerente e sólido estudo acerca do conflito. Falamos aqui em ensaio por não sabermos ao certo qual gênero utilizar para nomear a obra. Afinal, não precisamos necessariamente definir o gênero de um texto para que ele tenha valor artístico ou social. O ser humano é que, em sua natureza, tem a necessidade de conceituar o circundante.

Os sertões marcou a produção cultural do país. Apresentou-se na forma de investigação (literária, sociológica, histórica ou uma mescla de tudo isso?) sofre o conflito. Por meio da obra do escritor cantagalense, quebramos paradigmas. Não se entendem os sertanejos como elemento puramente embrutecido e alheado do mundo. Simplesmente sujeito ao espaço e ao clima sazonal. N'*Os sertões*, o sertanejo é entendido como dono ou, pelo menos, sujeito de sua história. Tomando de empréstimo uma frase do educador Paulo Freire, constante no clássico *Pedagogia da autonomia* - "Ninguém é dono da autonomia de ninguém" -, podemos afirmar que o nordestino passa a tentar tomar as rédeas de seu destino. Afinal, como nos afirmaria Euclides de Cunha: "o sertanejo é um forte".

Devemos sublinhar o impacto das mudanças ocorridas em fins do século XIX e início do século XX. Além da mudança de regime (1889), observamos a manutenção, ou melhor, o recrudescimento das oligarquias locais. À medida que o federalismo era reivindicado, os poderes localizados fortaleciam-se e qualquer medida que visasse à centralização política era entendida como um afronta aos arranjos políticos estabelecidos.

No campo das letras, após abandonarmos, ou melhor, começarmos a abandonar a tendência de nos contrapormos a Portugal, passamos aos poucos a mudar o eixo econômico, que, ainda que timidamente, se diversificou. O processo de emergência das cidades em detrimento do campo dava seus primeiros passos. Devemos aqui sublinhar o teor da mudança. No que tange à educação e ao desenvolvimento humano, estávamos ainda muito aquém de outros

países. O índice de analfabetismo no Brasil beirava os 65%, tomando como referência apenas a população com mais de 15 anos de idade. De forma que o público leitor e a produção no campo das letras padeciam de *apequenamento*. A esmagadora parte do público leitor pertencia à elite ou às classes médias, ainda minoria no Brasil de outrora.

O país sofria com o ranço do atraso e do passadismo. Nas artes, em início do século XX, a maior parte das obras produzidas prendia-se a padrões ainda do centurião anterior, apesar da chama literária se manter acesa por meio de Lima Barreto, Monteiro Lobato, Júlia Lopes de Almeida e Euclides da Cunha, só para citarmos alguns exemplos, dentre outros inúmeros escritores de relevo. No entanto, é curioso notar o apagão literário que existe na maioria dos compêndios literários. Segundo tais manuais, parece que nas primeiras décadas dos Novecentos nada se produziu de relevo - o que não procede.

Com a chegada de 1922, a literatura no Brasil sofreria mudanças bruscas, no tocante à linguagem e ao modo de trabalhar temas caros à nacionalidade. A partir desse ano, uma nova forma de expressarmos nosso veio artístico sofreria mudanças significativas. Não apenas no campo da literatura, mas dentre todos os outros rincões de produção artística e intelectual. Uma nova forma de nos compreendermos e construirmos a nossa alteridade surgiria, eivada de leveza e irreverência.

A combinação de uma nova perspectiva histórica, o novo espaço-tempo da cidade grande de pós-guerra, com uma bateria de estímulos artísticos europeus, tornou

possível, historicamente, a Semana de Arte Moderna de 1922. Como a tônica do grupo foi a modernização da linguagem, o segundo fator, estético, tem aparecido sempre como sobredeterminante. A Semana pretendeu ser a abolição da República Velha das Letras. [...] 22 foi o ponto de encontro de escritores que incorporaram ao seu fazer literário aqueles modos de pensar, falar, escrever (BOSI, 2003:110-1).

Devemos atentar que toda a mudança deve ser entendida como um processo. O novo não surge tão somente por cima dos escombros do velho. O vindouro pode utilizar-se de partes da ruína, que poderá servir de massa para uma nova construção. As mudanças não ocorrem abruptamente, sem antecedentes. Com a modificação da sociedade e as novas maneiras de se pensar o Brasil, criou-se uma vontade ampla de entregar-se ao novo. O que não significa o abandono completo do passado. O novo urgia torna-se cada vez mais necessário, porém, como todo processo, tudo aconteceria com avanços e recuos, sem, contudo, perder-se de vista o porvir.

Nossa autointerpretação marcava-se por um misto de recalque e constrangimento frente às outras nações. O movimento modernista veio, de uma vez por todas, *ressignificar* o nosso pensamento em relação a quem éramos, tomando como parâmetros novas bases, criadas não para nos desmerecer frente aos outros, mas para nos compreendermos de maneira mais digna, consistente e verdadeira.

Na nossa cultura há uma ambiguidade fundamental: a de sermos um povo *latino*, de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas. Esta ambiguidade deu sempre às afirmações particularistas um tom de constrangimento, que geralmente se resolvia pela idealização. Assim, o índio era europeizado nas virtudes e costumes [...]; a mestiçagem era ignorada; a paisagem amaneirada. [...] O Modernismo rompe com este estado de coisas. As nossas

deficiências, supostas ou reais, são reinterpretadas como *superioridades* (CANDIDO, 2010: 127).

A partir de então, seríamos donos de nossa própria arte, escritores e protagonistas de nossa própria literatura. A mudança de pensamento em relação à nossa constituição como povo extrapolou o campo da arte. O Modernismo criaria, segundo Antonio Candido, “condições para aproveitar e desenvolver as intuições de um Sílvio Romero, ou um Euclides da Cunha, bem como as pesquisas de Nina Rodrigues” (p. 130.) Mário de Andrade, em *Macunaíma*, por exemplo, mesclou matreiramente as culturas branca, indígena e negra, fazendo surgir algo novo, tipicamente brasileiro.

No que tange à forma literária, declararíamos a nossa independência. Não mais seríamos subalternos a formas e modos de fazer arte incompatíveis com as nossas aspirações e formação como povo. A linguagem passaria a ser livre e espontânea. Tomaríamos a língua portuguesa como troféu de guerra e passaríamos, com intimidade de donos, a usar e abusar dela, afinal ela se tornara nossa também, por direito adquirido ou por conquista. A valorização do nacional não impede que tomemos de “empréstimo” outras formas e tons e os metamorfoseemos antropofagicamente. Tudo se mistura e, do produto disso, surge algo novo, autêntico, brasileiro.

O Modernismo serviu como um catalisador de diversas tendências que vinham sendo, passo a passo, plantadas no território nacional. Simultaneamente, o movimento remodelou, transformou o material reunido, fazendo, assim, surgir uma acepção renovada sobre o

Brasil, preparando o terreno para o que seria conhecido como o Regionalismo de 30 ou Geração de 30 - que questionou e reajustou novamente os valores.

1.5 O romance nordestino

Passados os primeiros momentos da reestruturação estética na literatura e nas artes, os escritores/as escritoras ocuparam-se em desvelar outros aspectos importantes da vida brasileira. Com a eclosão da Revolução de 30 e a derruba da oligarquia aristocrática na gestão estatal, novas demandas foram criadas. Não mais poderíamos ignorar a presença da população pobre e proletária em nosso território. Com o primeiro ensaio de diversificação econômica do Brasil, novas classes de trabalhadores surgiram. O país não mais seria quase totalmente agrário e sujeito aos coronéis do interior. As cidades cresciam em número considerável e a população rural migrava para os grandes núcleos urbanos.

Outubro de 1930 surgiu de uma ânsia de mudar o *status quo* no qual vivia a nação. O Estado estava enfraquecido, os poderes misturavam-se e não sabíamos ao certo onde começava um e terminava outro. Estávamos amplamente sujeitos aos desmandos dos interesses oligárquicos e agrários. Apesar de que, depois da Revolução dos anos 30, a classe dominante encontrou outros mecanismos para a perpetuação no poder, como podemos perceber até hoje.

Naquela época, um novo arranjo político surgira e não mais estaríamos sujeitos a um pequeno grupo; aspirava-se à mudança. Um novo modo de se fazer e organizar a política estava surgindo e, nesse sentido, uma nova sociedade emergia. O ano de 1930 foi, segundo José Murilo de Carvalho, um divisor de águas na história

do país, no que concerne tanto à organização social quanto à construção da cidadania, base da nacionalidade:

[...] até 1930 não havia povo organizado politicamente nem sentimento nacional consolidado. A participação na política nacional, inclusive nos grandes acontecimentos, era limitada a pequenos grupos. A grande maioria do povo tinha com o governo uma relação de distância, de suspeita, quando não de aberto antagonismo. Quando o povo agia politicamente, em geral o fazia como reação ao que considerava arbítrio das autoridades. Era uma cidadania em negativo, se se pode dizer assim. O povo não tinha lugar no sistema político, seja no Império, seja na República. O Brasil era ainda para ele uma realidade abstrata. Aos grandes acontecimentos políticos nacionais, ele assistia, não como bestializado, mas como curioso, desconfiado, temeroso, e talvez um tanto divertido (CARVALHO, 2010: 83).

O povo miúdo era alijado da vida social e sentia-se alheado da política do país e dos rumos que ela poderia tomar. No movimento modernista, esse ímpeto de mudança revelou-se sob vários aspectos. A mudança não se daria apenas no âmbito da forma da arte. Tudo precisava mudar. A presença dos excluídos na literatura era exigência desta nova onda de transformações.

A "politização" dos anos 1930 descobre ângulos diferentes: preocupa-se mais diretamente com os problemas sociais e produz os ensaios históricos e sociológicos, o romance de denúncia, a poesia militante e de combate. Não se trata mais, nesse instante, de "ajustar" o quadro cultural do país a uma realidade mais moderna; trata-se de reformar ou revolucionar essa realidade, de modificá-la profundamente, para além (ou para aquém...) da proposição burguesa: os escritores e intelectuais esquerdistas mostram a figura do proletariado (*Jubiabá*, por exemplo) e do camponês (*Vidas secas*), instando contra as estruturas que os mantêm em estado de sub-humanidade (LAFETÁ, 2004: 65).

A obra de Rachel de Queiroz, sobretudo os romances produzidos nos anos 30, inscreve-se na tentativa de trazer as classes desfavorecidas à tona; de torná-las humanas de fato e direito nas letras. No bojo do Modernismo, nos anos 30, os escritores nordestinos entram em cena na literatura brasileira. Viriam trazer à baila as mazelas sociais do Nordeste, pintado orgulhosamente nas páginas dos seus livros. Antes disso, podemos afirmar que Gilberto Freyre ocupa-se por traçar um estudo sociológico e histórico das relações sociais, seja no meio rural, como em *Casa grande e senzala*, seja no meio urbano, como *Sobrados e mucambos*.

O Nordeste brasileiro torna-se digno de figurar como foco de interesse dos historiadores, sociólogos e romancistas. A emergência da região como protagonista da geração de 30 não se restringe ao exotismo. O ato de trazer para a cena de interesse não só a localidade, mas seus viventes, dignifica os nordestinos.

A visão estereotipada formada, em grande parte, pelas regiões Sul/Sudeste do país começa a ser combatida com força. Os nordestinos têm presença, voz. São humanos e existem no Brasil. Afinal, o "país começou pelo Nordeste, Bahia", a capital do território localizava-se em Salvador. Durante muito tempo esquecido, tendo de se revirar em solidão com os seus problemas reais e/ou impostos por outrem, o povo do até então chamado Norte do Brasil toma de assalto a literatura brasileira.

O Nordeste passa a pertencer aos nordestinos. A maioria, para não dizer todos os escritores da geração de 30 ou do chamado Romance Nordestino, nasceu na região ou foi criada desde a tenra

idade lá. Em artigo publicado em 1935 no *Diário de Pernambuco*, Graciliano Ramos declara:

O trabalho que há no Nordeste é mais intenso que em qualquer outra parte do Brasil, tão intenso que um crítico, visivelmente alarmado com produções daqui, disse ultimamente que não é só no Norte que se faz literatura. Decerto. Era indispensável, porém, que nossos romances não fossem escritos no Rio, por pessoas bem-intencionadas, sem dúvida, mas que nos desconheciam inteiramente.

Hoje desapareceram os processos de pura composição literária. Em todos os livros do Nordeste, nota-se que os autores tiveram o cuidado de tornar a narrativa não absolutamente verdadeira, mas verossímil. Ninguém se afasta do ambiente, ninguém confia demasiado na imaginação (RAMOS, 2012: 39-40).

Graciliano reclama o direito de possuir a própria imagem. Em outras palavras, afirma que o nordestino é o melhor para representar-se a si próprio. Esse sentimento de independência da autorrepresentação não nasceu por acaso. O modo como os "sertanejos" eram descritos não coincidia com a maneira como eles mesmos se sentiam e entendiam. Assim, eles reivindicam/tomam a palavra para si. Passam a se reconhecer como sujeitos da história, como maiores "entendedores" de si próprios.

O autor alagoano considera imperioso não só conhecer a região, mas ser. Senti-la. Para tanto, aponta como exemplos Rachel de Queiroz, Jorge Amado e José Lins do Rego, Amando Fontes (sergipano por adoção). Respectivamente, uma cearense, um baiano e um paraibano, esses escritores conseguem conceber personagens nordestinas vivas, pulsantes, e não marionetes maquiadas por suposições errôneas.

Além de empenhar-se por mostrar um Nordeste real, os romancistas supracitados diligenciaram mudança. Mostraram, via ficção, a possibilidade de sobreviver, subsistir e mudar. O sertanejo/a sertaneja não é, no caso de Rachel, um fraco. É um ser forte, pois luta cotidianamente contra intempéries impensáveis nas regiões mais abastadas do país. Nas páginas dos nordestinos, surgiu um universo de denúncia, de resistência:

Esses escritores são políticos, são revolucionários, mas não deram a ideias nomes de pessoas: os seus personagens mexem-se, pensam como nós, sentem como nós, preparam as suas safras de açúcar, bebem cachaça, matam gente, vão para a cadeia, passam fome nos quartos sujos duma hospedaria.

Os nossos romancistas não saíram de casa à procura de reformas sociais: a revolução chegou a eles e encontrou-os atentos, observando uma sociedade que se decompõe (RAMOS, 2012: 140).

Não queremos aqui afirmar que somente os que sentem em si a dor ou passam por uma determinada situação podem expressá-la. O ficcionista existe para isso. Imagina a dor do outro e tenta transmiti-la através da arte. Os grandes artistas conseguem. No entanto, o fato de a região mais pobre do país ser desvelada por nordestinos tem um peso histórico, político e social considerável.

A enxurrada de gigantes que surgiram na cena artística naquele momento serviu de afirmação. O romance nordestino de 30, pela força e presença, marcaria as letras nacionais. A reviravolta na literatura brasileira era produzida por nordestinos e sobre nordestinos.

Engajamento e re(a)presentação da realidade na literatura

2.1 As possíveis origens da alienação. Da literatura como resposta ao horrível

Partindo do princípio de que a arte, segundo Aristóteles, serve ao aprendizado e tal aprendizado comumente se dá através da catarse, ou seja, pela comunicação entre texto/criação e espectador, a literatura, como uma das formas mais antigas da arte, tem íntima e singular ligação com a realidade. Há séculos ela se tornou requisito básico da ficção. Ian Watt, em *A ascensão do romance*,⁹ tece uma analogia entre a representação pessoal e o surgimento do romance em si. A partir do momento em que o autor passa a nomear ou particularizar suas personagens, a realidade torna-se preponderante e necessária. A catarse não lograria êxito sem uma carga mínima de real. A identificação entre autor e espectador só é possível quando os espelhos agem, por meio da projeção, entre o leitor/escritor e o narrado/representado.

A verdade não é algo teoricamente tangível, nem absoluto, muito menos pode ser entendida, apreendida e assimilada completamente. Existem diversas verdades, já que há inúmeros pontos de vista e prismas. Todos eles são válidos, desde que não deturpemos a sua essência. Deve-se, no entanto, julgar o "ponto de

⁹ Ian Watt afirma que a realidade foi uma das molas propulsoras para a adoção do romance como gênero preferido do público.

vista" mais coerente/concernente e ético possível para poder apreender a *verdade particular*. Na literatura, acontece algo parecido. A representação da verdade não está livre de posições ideológicas, sociais, culturais e existenciais, pois os seres são configurados de maneiras diferentes uns dos outros, seja no âmbito social, familiar, econômico e/ou pessoal. Apesar de existir esporadicamente convergência de ideias e ideais, o homem/a mulher (enquanto *Ser* portador de individualidade na consciência) tem conceitos de vida semelhantes entre si, porém nunca idênticos.

Logo, o modo de entender a realidade varia de ser para ser, de visão de mundo para visão de mundo. Inúmeras são as realidades, conquanto inúmeros são os seres humanos. As representações da realidade não escapam à pluralidade de acepções, sobretudo na literatura e na arte. Afinal, o pensamento, de acordo com Ronaldo Lima Lins, é "qualidade humana que faz o que quer com o sentido das coisas" e que "encontra maneiras de se formular sob duas condições: (a) o espaço onde surge; (b) a estrutura de dominação ali inserida" (1990: 160). O escritor, como *ser* portador de todas as implicações (por vezes, complicações) possíveis, tem maneiras distintas de representá-las, obedecendo, como dito, ao meio, ao tempo e ao espaço.

Segundo Lima Lins, "a literatura possui, de fato, um contato estreito com a realidade, mas, ao mesmo tempo, um contato que oscila entre a dependência e a rebeldia em relação a essa realidade" (1990: 29). O mesmo autor propõe ainda que a arte poderia ser aceita como intervenção e imitação da realidade,

indicando, "na compreensão da natureza do fenômeno literário, aceitação do princípio segundo o qual a arte apresenta como função realmente mudar alguma coisa". Portanto, podemos aferir que cada autor relata a realidade na medida que lhe aprouver. Utiliza, ou melhor, molda os princípios miméticos mais convenientes em relação à sua criação artística/literária. O escritor, na condição de homem, "possui, entre suas características, a capacidade de mudar o sentido das coisas. Até mesmo a experiência mais concreta e sensível" (LINS, 1990: 155). A essa mudança, na criação artístico-literária, podemos dar o nome de criatividade. O público, entretanto, como afirma Candido, "dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador" (2010: 48).

Rachel de Queiroz coloca a literatura a serviço de algo que ultrapassa a forma estética, emaranhando-a no social. As musas aqui não se conformam unicamente em encantar, mas trazer à baila o horror. Nelson Rodrigues, em idos dos anos 1950, reportando-se à sua criação literária, já dizia: "Nego a qualquer um o direito de virar as costas à dor alheia. Precisamos ter, continuamente, a consciência, o sentimento dessa dor".¹⁰

O ato de retratar/representar artisticamente a atrocidade serve, consoante Ronaldo Lima Lins, sobretudo para protestar contra ela: "a literatura assume uma função de resposta ao horrível e ao insuportável" (1990: 32). Ainda que a resposta oferecida pela literatura via narrador seja falha, na medida em

¹⁰ Frase dita em razão do lançamento do livro de contos *A vida como ela é*.

que as tensões não são esvaziadas, ela não deixa de ser válida. Adorno afirma que “narrar o horror para combater o horror pode ser perigoso” (2003: 75). O autor de *Violência e literatura* complementa o pensamento: “o princípio mimético fracassa quando há sobretaxa de violência”.

No caso d’*O Quinze*, a autora nos lega a sua visão da seca que assolou o Nordeste em 1915, construindo um cosmos baseado em suas experiências, sejam pessoais ou por memória coletiva, em relação à catástrofe. Utiliza diversos meios para que o leitor entre em contato estreito com o narrado. Só nos identificamos com o universo diegético a partir do momento em que estabelecemos o texto como verdade ficcional. Entretanto, nos ancoramos na realidade do mundo tangível para que nos tornarmos um só, partilharmos das personagens e participarmos do enredo.

A realidade no romance potencializa-se através da violência que traspassa toda a narrativa. Partimos do princípio de que “a violência é um produto da natureza, semelhante a uma matéria-prima cuja utilização não está sujeita a nenhuma problemática, exceto que se abuse da violência visando a fins injustos” (BENJAMIN, 2011: 121). O direito¹¹ e a justiça estão ligados, de imediato, à ação violenta. Poderão ser *vias* ou elementos deflagradores da violência, a partir do momento em que interferirem nas relações éticas entre os homens. O indivíduo, no Estado moderno, é tido como sujeito do direito, contudo a Teoria do Estado nos diz que as pessoas abrem mão de todo o seu poder em favor dele. Tal *contrato*

¹¹ Entendemos aqui como direito a prerrogativa que todo indivíduo goza em relação à equidade, à integridade físico-moral e à faculdade legal de praticar ou não um ato.

é firmado pela razão, "o ser exerce *de jure* todo o poder que ele *de facto* tem" (2011: 124). Segundo Benjamin, nas mãos dos indivíduos, a violência seria um perigo capaz de colocar em xeque "a ordenação do próprio direito em si" (idem).

Como nota, devemos lembrar que os *direitos*, extensivos a todos os seres humanos, nasceram na Revolução Francesa. Foi nesse movimento, de origem primordialmente popular, que se começou a pensar nos direitos humanos. O lema "Igualdade, Liberdade e Fraternidade" trouxe benesses ao homem. A lei moderna baseou-se nesses princípios para fundar toda a Constituição Internacional dos Direitos Humanos, filha direta da *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*, escrita em 1789, tomando por abrangência toda a humanidade, cujo primeiro artigo diz: "*Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits*".

O indivíduo cede seus direitos ao Estado e tal cessão traz, em seu bojo, particularidades. Ao transmitir esses direitos, o cidadão¹² confia plenamente no poder do Estado de agir consoante seus direitos. Pertence à justiça, então, a decisão da extensão deles. Sabemos que na contemporaneidade existe flexibilidade dos direitos do ser. O Estado (via justiça) decide o que é direito e "a quem cabe o direito a quê". Quando o Estado não "cede" direitos a uma classe da população, comete violência, solapando o estatuto da isonomia. A diferenciação entre um e outro ser humano é incabível no direito moderno. Ao negar ou restringir direitos, o Estado fere letalmente a equidade.

¹² Cidadão na medida em que tem consciência da transmissão dos direitos, ou, por vezes, não. Ver conceito de alienação em Marx.

Sendo assim, o Estado outorga, pratica e consente a violência. Age arbitrariamente, segregando grupos específicos da sociedade. No caso do romance estudado, os sertanejos nordestinos são indesejáveis, invisíveis ao Estado. Simplesmente não existem e só passam a ser notados, com certo asco, no momento em que sua miséria fica evidente, ao migrarem para cidades grandes. Todavia, medidas mitigadoras da pobreza não são tomadas. A régua que mede o tamanho da cidadania do ser é distinta e suscetível a interesses escusos.

A justiça não é a mesma para todos. Ela sofre "acomodações" e está sujeita a interesses particulares. Deveria ser cega, ao passo que imparcial, mas isso infelizmente não ocorre. O cidadão entrega, subjetiva e implicitamente, todo seu poder de decisão em relação ao direito, confiando na eficácia do Estado, único provedor legal da violência.¹³ Esse mesmo Estado infringe o contrato implícito da sociedade utilizando meios violentos para manter sua complexa e incompreensível unidade e legitimidade, cerceando e deturpando a noção de justiça e direito, beneficiando poucos. O peso recai sempre sobre as minorias ou sobre a população pobre. Na verdade, *justiças* são elaboradas com o intuito de saciar uma minúscula parcela da população. Como alerta Leenhardt, "a violência pode mudar de nome, em virtude da divergência de pontos de vista. O que uns denominam de 'manutenção da ordem' outros veem como uma manifestação legítima de violência" (1990: 13).

¹³ Para Benjamin, o Estado e a classe trabalhadora são os únicos sujeitos de direito a quem cabe a violência.

Entendemos que as relações sociais entre os homens/mulheres são processos históricos que foram sendo construídos durante o tempo por meio de relações quase sempre verticais. O trato entre seres humanos se dá via dominação/exploração. Para que compreendamos melhor esses mecanismos, devemos atentar para a forma como se escreve a história. No decorrer dos milênios, a intelectualidade se preocupou em escrever a trajetória humana calcada nos grandes eventos. Com o passar das gerações e dos grandes acontecimentos, passou-se a creditar a aventura humana aos homens ilustres. Sempre se escreveu a história de cima para baixo, verticalizando os fatos, deturpando as conjunturas e lançando mão da abstração como forma de alicerçar o *status quo*.

Com as sucessivas mudanças das classes dominantes, os meios de acomodação do poder sofrem adaptações. Assim ocorreu com a ascensão da burguesia, em detrimento da aristocracia. Independentemente da classe ascendente no âmbito histórico-social-político, as classes menos favorecidas têm suas peculiaridades homogeneizadas. Devemos entender que as relações sociais entre os homens são frutos de processos históricos. A todo momento, no decorrer da aventura humana, criamos, recriamos e transformamos a existência social.

Afirma Marilena Chauí:

A história é história do modo real como os homens reais produzem suas condições reais de existência. É história do modo como se reproduzem a si mesmos (pelo consumo direto ou imediato dos bens naturais e pela procriação), como produzem e reproduzem suas relações com a natureza (pelo trabalho), do modo como produzem e reproduzem suas relações sociais (pela divisão social do trabalho e pela forma da propriedade, que constituem

as formas das relações de produção). É também história do modo como os homens interpretam todas essas relações, seja numa interpretação imaginária, como na ideologia, seja numa interpretação real, pelo conhecimento da história que produziu ou produz tais relações (2012: 54-5).

Debatemo-nos então entre dois *modus operandi* de entendimento/construção da história: seja através de uma interpretação imaginária (ideológica); seja através de uma interpretação real, cimentada no conhecimento da história que produziu tais relações. As classes dominantes têm um predomínio tentacular nos meios de comunicação. Semelhante a um polvo, sua ideologia se entranha em todos os segmentos culturais, deixando sua marca indelével, pois ela precisa legitimar-se cotidianamente. Para tal, o discurso construído pela ideologia nos lega vazios e lacunas na história. Esses "buracos" produzidos intencionalmente são necessários, intocáveis e não podem ser preenchidos. Caso o fossem, as classes subjugadas entenderiam sua condição, o que não é desejável ao poder.

Para que os lapsos históricos se mantenham e a situação seja inconscientemente consentida pela população, meios são empregados com o fito de legitimar o poder, e entre eles o veio ideológico prepondera. A ideologia "não é um processo subjetivo consciente, mas um fenômeno objetivo e subjetivo involuntário produzido pelas condições objetivas de existência social dos indivíduos" (CHAUÍ, 2012: 86). Ela é gerada por meio de três etapas: instaura-se como um apanhado sistemático de ideias, que é legitimado dia a dia. Depois, a ideologia torna-se senso comum, é entendida como um

conjunto de ideias e práticas coerentes e homogêneas. Por fim, institui-se no seio da sociedade interiorizada em cada indivíduo.

O viés ideológico transpassa todos os setores da sociedade. O próprio Estado, entendido como sintetizador do interesse geral, surgiu e é alimentado *via* ideologia. Adquirindo autonomia, parece erroneamente não ter ligação alguma com os seus criadores. Na verdade, o Estado "é a forma pela qual os interesses da parte mais forte e poderosa da sociedade (a classe dos proprietários) ganham a aparência de interesses de toda a sociedade" (CHAUÍ, 2012: 77). Atendendo a demandas específicas, o Estado, entendido abstratamente, apresenta-se como mantenedor da sociedade estabelecida. Ele (mesmo sendo uma criação artificial) cria aparelhos "legais" opressivos/repressivos reguladores do poder. Um deles é o Direito, guardião da posse dos proprietários, não estando acima da cobiça das classes dominantes. Ele existe para assegurar a ela a soberania da sociedade.

O entranhamento de toda uma gama conceitual criada para diluir a dominação causa alienação nos homens e nas mulheres. Os indivíduos passam a negar que a história é feita pela práxis social, pelo "fazer-se uns aos outros".

A alienação é um processo ou o processo social como um todo. Não é produzida por um erro da consciência que se desvia da verdade, mas é resultado da própria ação social dos homens, da própria atividade material quando esta se separa deles, quando não a podem controlar e são ameaçados e governados por ela. A transformação deve ser simultaneamente subjetiva e objetiva: a prática dos homens precisa ser diferente para que suas ideias sejam diferentes (CHAUÍ, 2012: 88).

Os atos sociais são sistematizados por quem detém o poder. A partir disso, mecanizados, parecem ganhar vida própria e passam a “comportar-se” independentemente (como o Estado, o Direito etc.). Vale ressaltar que a suposta independência não significa autonomia. A aparelhagem social porta-se como sentinela dos abastados. As leis, por exemplo, nada mais são que “direito para o dominante e dever para o dominado”.

Toda aparelhagem criada encontra suporte na *realidade*. O real, nesse caso, é criado. Uma rede de valores imaginários é sorrateiramente injetada na práxis social e adquire *status* de realidade. O real concreto é substituído pelo *parecer social*. As causas são entendidas como consequências e vice-versa, por um processo que chamamos de inversão.

Assim, por exemplo, quando os homens admitem que são desiguais porque Deus ou a Natureza os fez desiguais, estão tomando a desigualdade como causa de sua situação social e não como tendo sido produzida pelas relações sociais e, portanto, por eles próprios, sem que o desejassem e sem que soubessem (CHAUÍ, 2012: 113).

O entendimento da vontade divina, soberana sobre todas as coisas, é derivado do processo inversionista. Criamos crenças (via práxis social, pois nada no mundo inteligível e real é criado, quando muito interpretamos dialogicamente o meio) que ganham *status* de independência e passam a ser responsáveis pelos nossos destinos e pelas nossas interações com o espaço e o semelhante.

Dessa forma, nos alheamos dos processos geradores e resultantes das práticas sociais. A classe hegemônica passa a ter controle sobre as nossas vidas, nos tornando fantoches, bailarinos

movidos por uma força dominadora e sinistra. Devemos entender que as forças inculcadoras, instauradoras e estabilizadoras do poder não são inertes. A qualquer desvio de prumo, o poder utiliza de meandros para que seja restabelecida a "normalidade".

2.2 Da sublevação

O engajamento político na literatura dá-se, no caso do romance *O Quinze*, por meio da exploração/exposição crítica do real. Não lograríamos êxito em despertar o leitor para a realidade sem a mínima cifra de verdade, de realidade. A autora, então, encarna forças características da sociedade e as desvela na tessitura narrativa. O ato de ficcionalizar um quadro de penúria social torna-se um instrumento de luta. No entanto, a realidade representada no texto é fundamental. Sem ela, não conseguiríamos nos identificar com as personagens, as situações; nem criar vínculo/envolvimento com a vida que pulsa no romance.

Uma obra "realista" é dotada de um conjunto complexo e abrangente de relações entre o homem, a natureza e a história; e essas relações personificam e desenvolvem aquilo que, para o marxismo, são as características mais típicas de um determinado período histórico. Luckács chama de "típicas" as forças latentes em uma determinada sociedade, que são, do ponto de vista marxista, as mais progressistas e significativas historicamente, que revelam a estrutura e a dinâmica interna dessa sociedade. A tarefa do escritor realista é elaborar essas tendências e forças "típicas" na forma de pessoas e ações sensorialmente concretas; ao fazer isso, ele vincula o indivíduo ao todo social, além de permear cada detalhe concreto da vida social com o poder do "histórico-universal" - os movimentos significativos da própria história (EAGLETON, 2011: 57).

Ao falar de obra realista, não devemos confundir nem traçar vínculos com a escola realista em voga em meados do século XIX no mundo ocidental. Os realistas de escola ocupavam-se em simplesmente pintar quadros. Observavam a realidade e a descreviam sem qualquer traço de intervenção e modificação. O mundo era

estático, cabia ao escritor retratá-lo e, portanto, as intercessões com vistas a mudar o meio eram dispensáveis.

A finalidade dos realistas do Oitocentos consistia em pormenorizar anatomicamente a sociedade, uma vez que estaríamos fadados à fatalidade da natureza e ao caos do meio. O escritor colocava-se fora do texto como um espectador. Apesar de trazer à tona a realidade, não se debruçava criticamente sobre a conjuntura social, apenas a observava e descrevia.

Buscava incessantemente a simetria perfeita da representação: "o escritor realista tomará a sério as suas personagens e se sentirá no dever de descobrir-lhes a verdade, no sentido positivista de dissecar os móveis do seu comportamento" (BOSI, 2006: 169). Os seres e o mundo eram fixos e a história, "um objeto inerte, um fato determinado externamente, que já não é mais imaginável como produto dinâmico dos homens" (EAGLETON, 2011: 58).

No realismo crítico, o autor embrenha-se na existência dos seres transformados em personagens, para dali retirar o fulcral do ser, inserido em um mundo real e concreto.

O escritor realista, assim, penetra por meio dos fenômenos acidentais da vida social para expor a essência ou o essencial de uma condição, selecionando-os ou combinando-os em uma forma integral e elaborando-os como uma experiência concreta (EAGLETON, 2011: 58-9).

A relação com a realidade do século XX extrapolava a busca simplória, empreendida no século XIX, de criar e estabelecer personagens "típicos" e, por intermédio disso, esquadriñar a sociedade, compartimentá-la em partes homogêneas entre os

integrantes próximos e heterogêneas em meio à sociedade ampla. O esmiuçamento do mundo objetivando-o estritamente enclausura os homens e as mulheres em blocos estanques e imutáveis, suscetíveis apenas à ação da ciência; massifica-os e, dessa maneira, tira-lhes a essência. As personagens criadas pelos escritores realistas de escola acomodavam os "tipos" em *fôrmas* predeterminadas e, a partir desse arranjo, expunha-os à análise descritiva. É importante frisar o contrapeso ideológico e de poder que tais determinações acentuam. A esse propósito, diz Bosí:

A ideologia pesa, ou pode pesar, à proporção do grau de exterioridade que o escritor confere à sua personagem. Por exterioridade entendo aqui a redução da pessoa à soma das determinações que a modelam, de fora para dentro, e em um regime involuntário ou inconsciente de existência. Os figurantes de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, ilustram, por exemplo, esse conjunto de determinações: de meio, de classe, de raça, de sexo, de temperamento. Quando cada gesto e cada palavra são passíveis de ser *explicados*, ou seja, vertidos para um esquema paralelo de causas externas previamente estabelecidas, nada mais será revelado, acontecendo exatamente o contrário do que propõe Adorno na epígrafe destas linhas: "*a grandeza única da obra de arte reside em deixar falar o que a ideologia esconde*" (2010: 395).

As aparentes explicações racionais do ser restringiam as personagens e mitigava a capacidade de intervenção do autor no texto. Com o advento do positivismo, passou-se a tentar racionalizar tudo. Qualquer ponderação que fugia da suposta racionalidade científica beirava, para os positivistas, a elucubração imaginosa. O indivíduo, então, anulava-se frente aos condicionamentos deterministas. Os comportamentos eram frutos diretos e categoricamente ligados a raça, sexo etc. À literatura cabia tão somente descrever esses tipos e, por meio dessas

tipificações, explicar/retratar a sociedade. No entanto, segundo Lúcia Miguel-Pereira, na crônica literária "A literatura interiorizada e o real", escrita em 1935, "o realismo objetivo é, muitas vezes, uma negação da realidade integral. O real assim compreendido é apenas uma parte íntima da verdade, que é o objeto da literatura de hoje" (2005: 73).

Em contraponto aos Oitocentos, o realismo perscrutador do século XX personificava os tipos, produtos das interações entre os indivíduos, os quais, contudo, (re)agiam sobre o meio dialogicamente. Representavam forças aptas a mudanças, à transformação do meio, não deixavam a diversidade obscurecida.

Um personagem "típico" ou "representativo" encarna forças históricas sem deixar de ser, por causa disso, de ser individualizado de maneira rica; e para um escritor dramatizar essas forças históricas ele deve, para Lukács, ser "progressista" em sua arte. [...] Ela [a arte produzida por um autor progressista no labor] torna concreta as forças "histórico-universais" de uma época, forças que formam a base para a mudança e o crescimento, revelando seu potencial de desenvolvimento em seu mais alto grau de complexidade (EAGLETON, 2011: 58).

O ato conceptivo da obra de arte transcende a barreira do puramente individual. O mundo que nos cerca é constituído de variadas estruturas histórico-sociais reais e concretas. A arte, como criação humana e representação da realidade que nos cerca, leva Goldmann a falar de "estruturas mentais transindividuais":

Para Goldmann, as obras literárias não devem ser vistas, em primeiro lugar, como a criação de indivíduos, mas sim daquilo que ele chama de "estruturas mentais transindividuais" de um grupo social - ou seja, a estrutura de ideias, valores e aspirações que esse grupo compartilha. Os grandes

escritores são aqueles indivíduos excepcionais que conseguem transpor para a arte a visão de mundo da classe ou do grupo a que pertencem, e que fazem isso de forma peculiarmente unificada e transparente (mesmo que não necessariamente consciente) (EAGLETON, 2011: 63-4).

Devemos alertar que o interesse de Goldmann consistia em "examinar a estrutura do texto literário para determinar o grau em que ele incorpora a estrutura de pensamento (ou 'visão de mundo') do grupo ou da classe social a que pertence o escritor" (2011: 63). De fato, a criação certamente liga-se ao criador. Dificilmente o autor ou a autora irá apartar-se do seu eu mais íntimo, despindo-se de todas as suas concepções político-sociais para entregar-se ao ato da criação. Não há maneira de nos esvaziarmos de nós mesmos para nos transformarmos em um outro, hipotético e inexistente.

Entretanto, apesar de Goldmann afirmar que os grandes escritores transpõem para a arte a visão de mundo da sua própria classe, acreditamos que o escritor criador poderá, como no caso do romance de Rachel de Queiroz, transpor a barreira de classe. O eu da autora age em consonância com a coletividade pobre sertaneja. A partir da observação, o autor ou a autora vivencia, participa da experiência do outro. Não se anula ou esvazia, mas sim "enche-se" do outro, compartilhando com o semelhante a existência.

O amálgama resultante entre o "eu" e o "outro" transposto para a literatura servirá de base para a denúncia. Portanto, o escritor, para narrar o horror, a miséria, não precisa estritamente pertencer à mesma classe social de seus personagens. Obviamente, a junção entre o criador da arte e o outro se dá por

meio de um processo de interpretação abrangente e transcendente. A identificação entre autor/autora e o referido no mundo real é imprescindível. Reconhecer-se no outro, sem anular-se nem nulificá-lo, e a partir disso sentir o outro em si mesmo é imprescindível para que possamos superar (ou ao menos tentar superar) os limites de classe e, assim, talvez pretender dar voz ao outro.

A “reprodução”/reflexão da vida na arte não se dá de forma unívoca. A relação entre vida e arte não é simplesmente reflexionista; se fosse, a literatura cairia em meio a um processo mimético tacanho e depauperado. Leon Trotski afirma que a criação é “uma deflexão, uma alteração e uma transformação da realidade, de acordo com as leis peculiares à arte”. Para Pierre Macherey¹⁴:

O efeito da literatura é essencialmente o de *deformar* e não o de imitar. Se a imagem corresponde inteiramente à realidade (como em um espelho), ela se torna idêntica à realidade e deixa de ser uma imagem. [...] A literatura, assim, pode se dizer, não se relaciona com o seu objeto de forma reflexiva, simétrica e biunívoca. O objetivo é deformado, refratado, dissolvido – reproduzido não tanto no sentido de um espelho que reproduz seu objeto, mas, talvez, da forma que uma apresentação teatral *reproduz* o texto dramático, ou – arriscando aqui um exemplo mais ousado – da maneira que um carro reproduz os materiais com os quais ele é fabricado (2011: 94).¹⁵

O fato de a literatura *deformar* o real não significa que borre ou camufle as suas contradições histórico-sociais. Deve-se refletir no sentido de voltar a consciência para si mesmo e o mundo real, e, por meio do debruçamento crítico-filosófico, aliado

¹⁴ In MACHEREY apus DENIS, *Literatura e engajamento*

¹⁵ In *Marxismo e crítica literária*, de Eagleton

à forma da arte, fazer emergir a obra artística, e não pura e simplesmente reproduzir mecanicamente o mundo.

A partir da reflexão crítica sobre o vislumbrado pelo escritor ou pela escritora, denunciemos, tornamo-nos engajados, pois sociabilizamos a literatura em um sentido mais amplo. Negamo-nos à tarefa de transformar/acomodar a arte em mero objeto deflagrador da desigualdade e propulsor da massificação. A literatura torna-se um espaço vivo, pulsante. Rompe-se com a ideologia dominante. As musas não mais repetem ou reforçam uma rede de sistemas ideológicos preestabelecidos pelas classes dominantes. O artista (da literatura, neste caso) proclama sua independência, alia-se às classes dominadas. Assim, desponta na escritura um discurso subversivo e subversor, ou melhor, revelador de um mundo automatizado, massificado e desumano. Tenta-se, assim, estilhaçar a ideologia e, por meio dos fragmentos, das lascas, não criar algo novo, e sim construir a diferença entre o velho e o novo.

O discurso político e o discurso moral empenhados em justificar ou em mudar o mundo dificilmente podem subtrair-se a uma perspectiva ideológica ou contraideológica. A atração do poder espreita a linguagem e afeta *a priori* todo trabalho de naturalizar, racionalizar, sublimar ou universalizar a força latente do interesse. A ideologia está sempre a meio caminho entre a verossimilhança e a mentira. A verossimilhança torna plausível o que a fala enganadora tenta passar por verdadeiro. No polo oposto, o esforço argumentativo da contraideologia consiste em desmascarar o discurso astucioso, conformista ou simplesmente acrítico dos forjadores ou repetidores da ideologia dominante (BOSI, 2010: 394).

A literatura se negaria a legitimizar o discurso das classes dominantes. As consideradas classes marginais tomariam o cerne da arte. Constrói-se todo um trabalho contraideológico, com a finalidade de dissolver e combater a ideologia preponderante. O autoritarismo, no caso de não ser combatido no mundo empírico, real, será cerceado no campo das ideias, da arte. Toda "fala enganadora", aparentemente verossimilhante, será passo a passo diluída e desmistificada. O desmascaramento do discurso hegemônico será a ênfase do engajamento dos escritores da geração de 1930.

Urgia fazer da literatura um meio estratégico de sublevação. Nas páginas dos romances e folhetins, o pobre, a mulher, o operário apareceriam de uma vez por todas, não sob uma perspectiva redutora. Os excluídos amplificaram-se, agigantaram-se. Escritores e escritoras empenham-se, no *engajar-se* de sua labuta, a não mais desvencilhar o cidadão e a cidadã, o homem e a mulher reais e inseridos em um dado contexto histórico-sócio-cultural. A suposta desincorporação do eu no ato da escritura é negada de uma vez por todas. Para os engajados, escrever é um ato político e escrever sobre as mazelas sociais é lançar aos holofotes todo o "rebotalho" da sociedade em crise. Não se cria um mundo explicado, paralisado, onde a arraia-miúda se submete, mesmo sem querer ou imaginar, aos grandes. A miséria passa a ter origem; a pobreza, uma explicação plausível e concreta.

Engajar-se, no sentido amplo e literal, significa colocar ou dar em penhor, engajar-se é portanto dar a sua pessoa ou a sua palavra em penhor, servir-se de caução e, por conseguinte, ligar-se por uma promessa ou juramento constrangedor. [...] Tratando-se de literatos

ou literatura, percebe-se imediatamente que o que está em causa no engajamento é fundamentalmente as relações entre o literário e o social, quer dizer, a função que a sociedade atribui à literatura e o papel que esta última admite aí representar (DENIS, 2002: 31).

Benoît Denis esclarece que se engajar significa tomar uma direção, fazer escolhas e estabelecer ações. O literato elege fazer da sua arte um instrumento definitivamente a serviço não apenas da fruição estética. O mundo precisa ser desnudado. O campo pacato e florido das letras torna-se arena. A palavra, arma. Empreende-se a desconstrução de todo um ideário pré-moldado e estabelecido por "forças superiores". Todo esse processo passa por uma escolha: o ourives das letras escolhe, toma a decisão de não neutralidade e não reprodução da ideologia dominante.

No sentido estrito, o *escritor engajado* é aquele que se assumiu, explicitamente, uma série de compromissos com relação à coletividade, que se ligou de alguma forma a ela por uma promessa e que joga nessa partida a sua credibilidade e a sua reputação. Mais forte ainda, *engajar a literatura* parece bem significar que a colocam em penhor: inscrevem-na em um processo que a ultrapassa, fazem-na servir a alguma outra coisa que não ela mesma (2002: 31).

O processo de engajamento da literatura envolve questões cruciais. A "criação" de uma finalidade para a arte suscita diversos questionamentos. A *fôrma* criadora da obra passa por diversas espécies de filtros psicossociais. O criador toma partidos, realiza escolhas ao falar/narrar sobre determinada coisa e de um determinado modo. Faz do esquecimento, do apagamento dos miseráveis, uma possibilidade de fazer algo novo. Os autores arrogam-se liberdade, passam a ser agentes de mudança e da

possibilidade. Marilena Chauí, no ensaio "Servidão voluntária ou o mau encontro", adverte:

À distância do acaso e da contingência e entre o necessário e o impossível, Aristóteles situa o possível, isto é, aquilo que, como o contingente e o acaso, pode ou não acontecer, mas que, diferentemente da contingência e do acaso, resultantes do mero encontro, é aquilo que acontece se houver um agente com o poder de fazê-lo acontecer. Assim, o possível é o que está em poder de um agente fazer ou não que aconteça. [...] O agente do possível é a vontade livre com o poder para escolher entre alternativas contrárias e para deliberar sobre o sentido, o curso e a finalidade da ação (2013: 113).

Chauí lembra ainda a impossibilidade de apartar o agente, a ação e o efeito da ação. Os produtores de literatura, então, levam para a sua obra a *práxis* social do seu cotidiano. Não logram subdividir-se, seccionar-se em vários: autor-texto-cidadão/cidadã. Todos esses "segmentos" formam um só ser. Os limites entre ação política, ética e literatura esmorecem e caem.

O engajamento é a recusa de passividade. Coloca-se o imperativo estético no mesmo patamar que o moral, sem que um imperativo sobrepuje o outro. É o que constatamos em obras literárias de alta qualidade estética e moral: *Humilhados e ofendidos*, de Dostoiévski, os contos de Isaac Bábel, o romance *Cossacos*, de Tólstoi, os contos de Anton Tchekhov, entre muitas outras obras produzidas pelos autores russos, testificam a conjunção entre qualidade estética e moral. No Brasil, encontramos nos anos 30 do século XX uma grande quantidade de autores engajados que não sobrevalorizam um aspecto em detrimento de outro.

A pessoa do escritor ou da escritora passa a ser reconhecida e identificada no texto. A suposta "inspiração" passa a ser entendida como um processo; em seu decurso, o/a produtor/a da obra segue caminhos previamente delimitados. A vontade de participação do artista no tempo e no espaço leva-o a uma elaboração criativa associada com a sua práxis social. A arte responde ao tempo presente. Simone de Beauvoir, em *Força das coisas*, diz que o engajamento é a presença total do escritor na escritura (1963: 65)¹⁶. Benoît Denis afiança: "Todos os textos tributários do engajamento são marcados pelo acento que se coloca na pessoa do seu escritor" (2002: 46).

A autoria se apresenta e se representa no texto, lança mão da construção do real para personificar sua práxis e, desse modo, alçar a literatura a outro patamar. Muitos afirmam peremptoriamente que a literatura engajada está fadada à obsolescência rápida, pois seu conteúdo é imediatista e instantâneo, respondendo ao momento, aos fatos presentes. Ora, se levamos em consideração que o sistema de poder e dominação atravessa os milênios, não podemos afirmar que a injustiça e a miséria são produtos do presente e que fiquem cristalizadas nele.

A sociedade, vista como uma abstração pelos donos de poder, é passível de adaptações. O sistema de exploração e dominação perdura, atravessa gerações. O sentimento da dor e da miséria humanas extrapola o tempo. A literatura, via exposição do mundo por meio do romance realista, veicula em si uma denúncia e uma

¹⁶ BEAUVOIR apud DENIS (2002)

possibilidade, visto que "o romance realista não reproduz o real; ele o representa no sentido em que ele o reconstrói, o organiza e, desde então, o interpreta" (DENIS, 2002: 88).

Rachel de Queiroz traz ao cerne literário toda uma realidade construída por meio de seu engajamento político. Afinal, a literatura dos anos 30 do século XX era entendida pela geração regionalista como um venábulo a favor do desvelamento da verdade. Ao sistema dominante era fundamental que se mantivessem, há muito cristalizadas, as "verdades" sinuosas e perigosas. Esse ocultamento "é uma forma de assegurar e manter a exploração econômica, a desigualdade social e a dominação política" (CHAUÍ, 2012: 7).

No romance *O Quinze*, Queiroz coloca em foco, através de sua escrita, as atrocidades cometidas pelo Estado, direta e indiretamente, contra o povo nordestino de arribação. O "não agir" do poder público, justificado por um desenvolvimento econômico tacanho, tomando como parâmetro a economia supostamente capitalista, conduz os pobres à invisibilidade. A autora, ao tomar como personagens os sertanejos, colocando no centro da narrativa toda a questão da seca associada à miséria gerada por ela, expõe a situação, oferecendo contornos literários. A exposição de um fato/evento faz com que haja uma tomada de partido. A autora tira os retirantes das sombras e os coloca em cena. No caso de Queiroz, a imagem literária do pobre não embaça os viventes do Nordeste, muito menos os acachapa num modelo pejorativo, cientificista e/ou

pré-determinista, conforme aquele em voga, no século XIX, sobretudo na escola naturalista.

Sua vivência dos dramas causados pela seca, sua aproximação com todo o imaginário cultural e moral nordestino, lhe possibilita construir um universo diegético peculiar, sincero e mais próximo da *sua* realidade, trazendo à tona homens e mulheres, seus conterrâneos, aliás, associados/aglutinados à paisagem, que escapam ao simples escopo literário. Eles têm vida, não só nas páginas do romance, mas fora delas, no *mundo concreto e real*.

Personagens em meio à seca

3.1 A personagem, o pilar do romance

A personagem dirige a trama do romance. Através dela todo o enredo se desenvolve, mesmo que submetido à paisagem, ou ao espaço. Todo o sistema de relações intrincadas em uma obra literária, sobretudo na prosa, ocorre entre o ser e o outro, e/ou o ser e o espaço, formando uma rede complexa. Ainda que no corpo textual não apareça uma protagonista, ou seja, ainda que a narrativa consista somente na descrição de uma paisagem, tal apreciação seria resultado da interação entre uma voz e a natureza. Não existe discurso por si mesmo, o que há é uma relação, sempre dialógica, entre os seres. Entre o *eu*, o(s) *outro(s)* e o meio.

As relações entre os seres mostram-se, por si sós, problemáticas. Somos formados por meio de valores simbólicos sociais. A própria subjetividade existe através de sentidos que nosso *eu* direciona ao mundo, semelhante a um reflexo ou retorno. Absorvemos informações simbolizadas e as devolvemos ressignificadas. Adorno nos afirma que “o subjetivismo não tolera nenhuma matéria sem antes transformá-la” (2003: 56). Refletimos e interpretamos, ou melhor, reinterpretemos toda a gama de interações entre os homens e destes com o espaço em um processo de

mediação. A visão que temos do mundo se forma *na e para* a sociedade, entendida aqui como um conjunto de seres humanos em comunicação, proporcionada pela linguagem. Uma vez que a linguagem serve à comunicação, ela parte sempre de dentro (do ser) para fora (um outro), semelhante a um moto-contínuo, no qual o movimento alimenta o sistema.

Na ficção, a personagem principal, ou protagonista, dirige toda a teia de relações entre outras personagens e o espaço. Para tanto, é mister certo grau de realismo, no sentido mais estrito da palavra. A legitimação da personagem como ser independente no universo fictício parte de fora do texto, da vida que entendemos ser a real. Os tipos, pontos de partida da caracterização do ser na estrutura do romance, sempre se formam por comparações entre o universo ficcional e o não ficcional. A esse propósito, Antonio Candido alerta:

A personagem é um ser fictício - expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre esse paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende dessa possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste (2007: 55).

Se considerássemos o romance uma casa, a personagem seria o pilar, ao passo que o construtor da empreitada seria o escritor. Toda a solidez da construção é depositária de uma estrutura rígida. Os pilares (ou colunas), base estrutural da casa,

necessitam de concretude, precisam estar em consonância com o que será levantado sobre eles. Para tanto, exige-se acuidade do mestre de obras na delimitação, nos contornos e nas medidas. Para que o romance se estruture, a personagem precisa existir por si, ser no universo ficcional.

A existência do ser ficcional depende, peremptoriamente, do vínculo entre escritor e leitor e entre as diferentes personagens do romance. O leitor materializa ou contextualiza o plano simbólico e ficcional da narrativa no real, por um processo de identificação. A representatividade da personagem reside na aceitação do leitor. A verossimilhança torna-se preponderante, não a da verdade construída apenas no exterior do texto, mas daquela elaborada meio a uma simbiose entre texto/contexto; real/imaginário, autor/leitor:

A personagem [...] representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc. A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos. [...] Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor (CANDIDO, 2007: 54).

A delimitação das personagens demanda perspicácia do autor; no caso analisado nesta dissertação, autora. Além da imprescindibilidade de uma existência independente na camada narrativa, a protagonista forma-se em relação aos outros personagens. Sua personalidade molda-se na fricção de valores e subjetividades com outras personagens criadas pelo(a) escritor(a),

compondo, assim, o romance, que "tem como objeto o conflito entre os homens e as relações petrificadas" (ADORNO, 2003: 58).

Anatol Rosenfeld, no ensaio "Literatura e personagem", diz:

Verificaremos que a grande obra de arte literária (ficcional) é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo). Como seres humanos, encontram-se integrados num *denso tecido de valores* de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes face a esses valores. Muitas das vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se face à colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos (2007: 45).

Analisaremos em que medida o "denso tecido de valores" de que fala Rosenfeld (trans)forma as protagonistas do romance. Os choques de valores entre as diversas personagens serão elencados, pois a sinuosa rota de colisão entre ideologias, gerações, ambientes e visões de mundo traz em suas curvas peculiaridades condizentes com as transformações ocorridas no Brasil e no *fazer literário* da geração de 1930. Disso resulta um contrabalanço entre os valores sociais e as construções ideológicas cristalizadas. Os conceitos engessados seriam diluídos e ressignificados.

3.2 Conceição, uma moça nordestina com certas "ideias"

Em *Um teto todo seu*, a ficcionista inglesa Virginia Woolf comenta que durante séculos as mulheres serviram simplesmente de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural (2006: 45). À mulher cabia somente o papel de reprodutora, nunca de criadora, pois seu papel social era assim definido. Vale salientar que a reprodução a que fazemos referência era condicionada e cerceada. As mulheres refletiam principalmente o que almejava a sociedade, atendendo às prerrogativas masculinas e à ordem dominante. O universo diegético construído por uma escritora exibe uma maneira peculiar de inverter a ordem preestabelecida.

Às mulheres, legavam-se simplesmente os papéis de dona de casa e mãe. Assim, elas se tornavam fatalmente reféns da vida doméstica, resumindo suas vidas ao matrimônio e à religião. Solteiras, encontravam-se subordinadas totalmente ao pai; casadas, ao marido. Eram educadas/direcionadas para desempenharem o papel "do lar". As palavras de Machado de Assis, no que concerne à vida feminina, ilustram a situação da mulher à sua época: "uma boa mãe de família segundo a doutrina de alguns padres-mestres da civilização, isto é, fecunda e ignorante" (2006: 78). Ou seja, não cabia ao gênero feminino discutir ou expor uma visão crítica da sociedade, fosse do ponto de vista legal ou moral.

As mulheres se subjugavam à figura masculina dentro do microcosmo social (a família, neste caso) e fora dele:

Tal família era inteiramente subordinada à figura do pai. Rei em casa, ali ele representava o Estado e a Igreja. Da mulher, além de submissão, esperava-se que exercesse plenamente a função de procriar e transmitir aos filhos valores morais e éticos, dos filhos, que aceitassem todas as regras, tanto afetivas quanto disciplinares, sem procurar questioná-las (PRIORE, 2013: 20).

Não podemos ignorar o espaço/meio e a autoria do romance *O Quinze*, produzido entre 1929 e 1930 por uma jovem escritora nordestina de 19 anos. Nessa época, as mulheres, portadoras de poucos direitos civis, eleitorais e profissionais, viviam à margem. A luta pela igualdade de gênero despontava no mundo e, no Brasil, em efervescência nascente. O direito ao voto feminino viria somente em 1932, promulgado na Constituição Federal no ano de 1934, contudo restrito às mulheres que exerciam função pública ou trabalho remunerado, ou seja, uma minoria. O direito eleitoral somente seria ampliado a todas as mulheres em 1946, sem responsabilidade de voto. A obrigatoriedade veio somente com a mudança do Código Eleitoral de 1965. Curiosamente, a primeira mulher eleitora do Brasil, a professora Celina Guimarães Viana, era nordestina de Mossoró, Rio Grande do Norte, e realizou seu registro eleitoral no ano de 1927. A primeira prefeita do Brasil, Alzira Soriano, também norte-rio-grandense, elegeu-se em 1929, no município de Lages. O Nordeste, nesse aspecto, mostrou pioneirismo.

No âmbito educacional, o número de mulheres graduadas, infinitamente mais baixo que o de homens, impedia o acesso delas às profissões mais prestigiadas na sociedade. O discurso veiculado

pela mídia reforçava o papel "caseiro" da mulher. Trabalho, coisa de homem, ao menos nas cidades, passava ao largo do leque de opções apresentadas ao "sexo frágil". No interior do país, nos sertões, as mulheres não escapavam à vida dura do eito. Todavia, a massificação dos valores e o conseqüente enfraquecimento cultural silenciavam a pobreza (aliás, ainda silencia). O ideal, no imaginário sociologicamente construído, consistia na mulher dona-dolar, dócil e submissa, alheia à política e às "coisas de homem" em geral.

Conceição, a protagonista do romance, apresenta traços peculiares. Representa a mulher nascente, crítica, com ideias próprias. Toda a construção de seu *ethos* dá-se através de rupturas do que ela é *realmente* e o do que *deveria ser*, ao menos o que esperávamos que fosse, tomando como parâmetro uma nordestina média dos anos dez do século XX.

No primeiro capítulo do romance, a autora-narradora demarca territórios. Contrapõe visões de mundo, distingue o velho do novo, não em termos puramente cronológicos. Não queremos associar o velho ao retrógrado, haja vista o avô de Conceição ser livre-pensador. Velho, nesse caso, consiste nas práticas cristalizadas contrárias à mudança e à reflexão crítica, nova, que rompe com o antigo rumo à mudança. Além disso, a demarcação entre a crença em poderes divinos e o ascetismo ou dúvida permeia a obra. A fé, marcante na sociedade nordestina, amparo ante o desespero e a desesperança, abre o romance. D. Inácia, avó de Conceição,

simbolizando aqui o velho ou tradicional, reza para São José pedindo chuva. A neta rechaça:

- Dignai-vos em ouvir nossas súplicas, ó castíssimo esposo da Virgem Maria, e alcançai o que rogamos. Amém. Vendo a avó sair do quarto do santuário, Conceição, que fazia as tranças sentada numa rede ao canto da sala, interpelou-a:

- E nem chove, hein, Mãe Nácia? Já chegou o fim do mês... Nem por você fazer tanta novena...

Dona Inácia levantou para o telhado os olhos confiantes:

- Tenho fé em São José que ainda chove. Tem-se visto inverno começar até em abril (QUEIROZ, 2006: 11).

D. Inácia crê na chuva, no elemento sobrenatural. Conceição, na observação empírica: "Eh! A lua limpa, sem lagoa! Chove não!..." (p. 12). A fé, a crença aparente em algo incrível/inexplicável, não necessita de explicação. Precisa somente ser vivida. Conceição não comunga da mesma fé da avó, não com idêntico ardor. A explicação da não plausibilidade da chuva assenta-se na observação, princípio primário do método científico. A protagonista revela-se leitora de livros românticos, com "cenas amorosas, duelos, episódios de campanha". O enfado das histórias sempre comuns é acentuado pelo tédio. No quadro narrativo seguinte, há um rompimento: ela abandona, enfasiada, a leitura dos romances de cavalaria e aventura e entrega-se à leitura de um tratado sobre religião, outrora pertencente ao seu avô, maçom, livre-pensador e herói na Guerra do Paraguai.

O tratado, provavelmente descritivo, com possível fundamentação teórica, difere em larga escala dos romances de aventura. Como em uma predição, D. Inácia, no cômodo ao lado,

interrompe, sem saber, o anseio de conhecimento de Conceição, pedindo que apagasse a luz (do lampião): "Até que D. Inácia, ouvindo o cuco do relógio cantar doze horas, resmungou de lá: - Apaga a luz, menina! Já é meia-noite!" (p. 13). A solicitação para que a luz fosse apagada se transfiguraria, hipoteticamente, em um convite à escuridão. Colocam-se lado a lado luz e escuridão. A sede de saber, gerada pela dúvida, levando luz ao aparentemente inexplicável (fundamento do Iluminismo), sofre sombreamento com o imperativo de apagamento, de interrupção da luz.

A leitura, destacada no romance, funciona como elemento desestabilizador e de fricção entre a avó e a neta, a qual, segundo D. Nácia, havia "torcido a natureza", ao decidir não casar e a negar-se a se enquadrar em um papel social preestabelecido:

- E você sem largar esse livro! Até em hora de missa!
A moça fechou o livro, rindo:
- Lá vem Mãe Nácia com briga! Não é domingo? Estou descansando.
Dona Inácia tomou o volume das mãos da neta e olhou o título:
- E esses livros prestam para moça ler, Conceição? No meu tempo, moça só lia romance que o padre mandava (pp. 130-1).

À pergunta sobre o teor do livro, Conceição responde:

- Trata da questão feminina, da situação da mulher na sociedade, dos direitos maternais, do problema...
Dona Inácia juntou as mãos, aflita:
- E minha filha, para que uma moça precisa saber disso? (p. 131)

Conceição simboliza o ser humano dotado de razão, de senso de liberdade. Apresenta em alto grau o que Heleith Saffioti chama de *níveis de consciência* acerca de sua situação como mulher. Kant

assevera que o ser humano livre é aquele que age exclusivamente com base na razão, e o bem seria inerente a ela. Podemos compreender a construção da razão baseando-nos nas situações do dia a dia. Ao vivermos as situações, experimentamos o dever moral. Essa inclinação funda-se no concreto, na observação, no conhecimento prático do mundo.

A fé, fundamento da religião, no entanto, nos fornece bases ininteligíveis para explicarmos o universo, como se existisse, indubitavelmente, um "estado natural das coisas". D. Inácia, por exemplo, acredita que orando para São José a chuva virá. Ceição, apesar de não vinculada à fé, recorre à crença popular de que a lua apresentando o desenho de uma lagoa denota chuva vindoura. Ambas partilham de uma crença: uma no sobrenatural, outra na "razão popular", que não deixa de seguir um método de observação, ainda que diferente da fé.

No plano da linguagem, em determinados momentos D. Inácia pedia que Ceição fosse sua porta-voz. No entendimento da avó, a neta detinha um poder de comunicação mais amplo e poderoso. A palavra soava com mais facilidade e alcançava melhor desempenho, pois Conceição era jovem, e o mundo necessitava da palavra jovem. Sentimentos e sensações tomavam outros delineamentos no mundo novo, transformado. Ao velho cabia ceder a voz e a vez para o porvir: "Era hábito antigo de D. Inácia utilizar Conceição como um intérprete de língua mais expedita e mais bem informada, para dizer aos amigos as novidades de sensação" (QUEIROZ, 2006: 83).

A inépcia do Estado faz com que o sertanejo veja a religião semelhante a uma válvula de escape. Quando a ajuda institucional não vem, a fé preenche, nesse caso, o vácuo deixado pela incompetência e pelo desleixo do governo. Onde falta o Estado, sobretudo em situações sociais graves, a religião cumpre o papel de oferecer alento, uma perspectiva de melhora. Conceição porta uma visão diferente daquela calcada na fé. Tem quase certeza da estiagem. Não choverá. As novenas da avó para S. José são inúteis; mesmo que ofereça conforto momentâneo de esperança, a "dádiva do céu" não virá.

O celibato da protagonista, outra característica importante, permeia todo o romance. Aos 22 anos, Conceição, professora, passava somente as férias na fazenda Logradouro, no município de Quixadá, onde se recuperava do fastio labutando no sertão. Por mais que a falta d'água e a seca causassem incômodos, sob o sol escaldante "Ceição" recompunha a energia. Os tempos de namoro haviam ido embora junto com o término do curso de normalista, talvez o único voltado para a profissionalização feminina. A época de devaneios restringira-se a um curto espaço da existência. Ela atestava: "nasci solteirona". A avó, construída no texto qual contraponto da heroína, afirma: "mulher que não casa é um aleijão". A sociedade se autorregulava, mulheres transmitiam a sua miséria a outras mulheres, qualquer desvio às normas preestabelecidas era entendido como subversão da ordem, ou seja, como "anormal" ou "imoral", nesse caso, inadequado.

Ao contrair matrimônio, a mulher passava à sombra do marido, obedecendo-lhe e seguindo-lhe os passos, sem contestá-los. No Código Civil de 1916, quase mera transcrição dos códigos do século XIX, baseados no Código Civil francês da era napoleônica, a mulher casada, tal qual um objeto, transferia-se das mãos do pai para as do marido. A autonomia jurídica e social, termo desconhecido nesse universo, levaria décadas para se concretizar. Até então as mulheres casadas precisavam de autorização do marido para fazer qualquer coisa fora da esfera doméstica. Constitucionalmente, o papel feminino residia na "colaboração" com o marido, servindo-lhe de mero suporte caseiro. A mulher resumia-se a um ser assujeitado ao homem e aos diversos aparelhamentos do Estado.¹⁷

Segundo Bourdieu, estamos todos submetidos a uma gama de poder simbólico. D. Nácia exemplifica a adesão a esse poder, resultado de uma força igualmente simbólica que nos direciona quase inconscientemente a legitimar os padrões definidos, chegando a nos cercear e colocar em uma posição de subalternidade:

A força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física; mas essa magia só atua com o apoio de predisposições colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos. [...] O poder simbólico não pode se exercer sem a colaboração dos que são subordinados e que só se subordinam a ele porque o constroem como poder. [...] Assim se percebe que essa construção prática, longe de ser um ato intelectual consciente, livre, deliberado de um "sujeito" isolado, é, ela própria, resultante de um poder, inscrito duradouramente no corpo dos dominados sob a forma de esquemas de percepção e de disposições (a admirar, respeitar, amar etc.) que o tornam sensível

¹⁷ Podemos sugerir aqui um assujeitamento à religião, que doava "fundamentação" sagrada ao silenciamento e apagamento da mulher.

a certas manifestações simbólicas do poder (BOURDIEU, 2005, 50-3).

A inadequação aos padrões da época floresceu na alma de Conceição. A imagem de Ceição elaborada por Rachel de Queiroz sugere uma mulher mais livre, crítica e senhora de seu destino; o primeiro passo precisava ser dado. A dicotomia existente na relação entre neta e avó delinea toda uma contraposição de ideias e ideais no decorrer do romance, entre adequação e inadequação. A inadequação encetava a ruptura, a transformação. A própria narradora esclarece:

De fato, Conceição talvez tivesse umas *ideias*; escrevia um livro sobre pedagogia, rabiscara dois sonetos, e às vezes lhe acontecia citar o Nordau ou o Renan da biblioteca do avô. Chegara até a se arriscar em leituras socialistas, e justamente dessas leituras é que lhe saíam as piores das tais ideias, estranhas e absurdas à avó.

Acostumada a pensar por si e a viver isolada, criara para o seu uso ideias e preconceitos próprios, e às vezes largos, às vezes ousados, e que pecavam principalmente pela excessiva marca de casa (p. 14).

Dona Inácia, tributária de todo o aparelhamento ideológico construído socialmente, perscruta o comportamento de Conceição e a conseqüente visão de mundo gerada por uma mulher (indivíduo) em transformação. A colisão entre o velho, entendido aqui como conservador, e o novo coexistirá em todo o romance. Dona Nácia reproduz uma gama de imperativos impostos à mulher durante séculos, entre os quais muitos ainda perduram. Os novos tempos não suportariam mais a manutenção do *status quo*. Ceição muda

percursos, conquanto pequenos, mas significativos. Afinal, só logramos mudar o mundo transformando o nosso cotidiano.

O processo de mudança da consciência não se dá de maneira abrupta e contínua. As transformações ocorrem aos poucos, de forma esporádica, até que o novo subtrai do velho o protagonismo, excluindo alguns traços e assimilando outros. A transformação empreendida pelo homem/mulher precisa de tempo para acomodação na nova sociedade. Salvo os casos de ebulição, quando as mudanças tornam-se iminentes, emergentes e urgentes. As revoluções nascem desse modo. O desejo de ruptura assalta as almas da população e a vontade de renovação irrompe alto, ecoa como um grito, invade as ruas, bombardeia o sistema, implode a sociedade e, dos escombros, das ruínas, cria-se o novo.

O entendimento da palavra *revolução* como ruptura nasceu com a Revolução Francesa, pois até então poderia significar recuperação de um passado ou reestruturação de um sistema abandonado, retrógrado. No caso do romance brasileiro *O Quinze*, as mudanças da sociedade, dependentes logicamente do refazer das consciências individuais, dão-se continuamente. Avançam e retrocedem em um processo contínuo. Um verdadeiro *vai-e-vem* ideológico. Por vezes, traços originais manifestam-se nas pessoas de mais idade, em detrimento das mais jovens. O elemento propulsor da mudança é dialético e circular. As ideias se perseguem, se movimentam, ora docilmente, ora intempestivamente, até colidirem. Dessa colisão surge, como em um caleidoscópio, uma imagem nova, mesclada e, por vezes, inusitada.

Podemos tomar como ilustração do caráter dialético e circular do novo e das ideias avançadas para a época a reação de Conceição ao saber de um suposto e hipotético envolvimento amoroso de Vicente com a Josefa do Zé Bernardo, de cor preta.

Dona Inácia se mostra mais maleável que a neta. Descontado o ciúme pela vinculação afetiva com Cente, Conceição regurgita todo um discurso conservador e "atrasado", indo contra suas opiniões avançadas em outros aspectos. O elemento de ruptura frente à raça desvanece e congela. O *status quo* vence. Sabemos que o homem/mulher é um produto do seu tempo, contudo se formos justificar todas as atitudes hostis e atrasadas com base na compreensão da inserção do ser na sociedade e no tempo histórico, a mudança se torna quase impossível. Um ponto de cisão e ruptura precisa existir, perdido e boiando no mar da opinião geral e do pensamento comum. A mudança precisa irromper, violentamente ou não.

- A Chiquinha me contou também uma coisa engraçada... Engraçada, não... tola... Diz que estão falando muito do Vicente com a Josefa do Zé Bernardo...
A avó levantou os olhos:
- Eu já tinha ouvido dizer... Tolice de rapaz!
A moça exaltou-se, torcendo nervosamente os cabelos num coque no alto da cabeça:
- Tolice, não senhora! Então Mãe Nácia acha uma tolice um moço branco andar se sujando com negras? (QUEIROZ, 2006: 66).

Conceição, libertária por um lado, mostra-se conservadora por outro, comprovando a tendência de avanços e recuos que a mudança empreende até tornar-se quase homogênea. Somos inclinados a compartimentar os valores: familiares, sociais, sexuais,

políticos. Em certos casos há mudanças em alguns setores, o que pode não ocorrer em outros. Ao passo que Ceição se exaspera ao saber da "mistura e sujidade inter-racial", sua avó porta-se de maneira mais compreensiva, o que não a exime de concordar com uma opinião geral estabelecida. A serenidade de D. Inácia ao deparar-se com um fato desagradável para sua neta deriva do acomodamento de valores trespassados pela aparelhagem de poder: "Mas, minha filha, isso acontece com todos... Homem branco, no sertão... sempre saem essas histórias... Além disso, não é uma negra; é uma caboclinha clara..." (idem).

O matiz da cor de Josefa ameniza o pecado: não é totalmente negra. D. Nácia assimilou o *modus vivendi* do meio que habita. Não tenta modificá-lo. Procura apenas entender e conformar-se com o posto. A juventude, segundo a avó de Ceição, é dada a questionamentos, à raiva, porém, na sua opinião, tudo passa. Com os anos, a neta será assimilada pelo meio e encarará a dinâmica social com serenidade, exatamente como ela faz agora.

Dona Inácia meteu os olhos pelo passado e recordou-se dum velho tempo em que ela tivera também aqueles rompantes e aquelas revoltas... E no fim, tudo isso é natural e de esperar, e a gente se acostuma à força... Tentou consolar a neta, que voltava para o quarto:
- Minha filha, a vida é assim mesmo... Desde que o mundo é mundo... Eu até acho os homens de hoje melhores (2006: 66).

"Desde que o mundo é mundo" e a "gente se acostuma à força" são expressões com contornos significativos. O *status quo* é preestabelecido metafisicamente por mecanismos discursivos de poder que não devem ser questionados. Temos de obedecê-los, de nos

acostumar, de evitar infringir regras cuja origem desconhecemos. Reagir é prescindível. Basta ficarmos imóveis. Com o tempo, nos habituamos a tudo.

A geração de Conceição não se conformaria em adaptar-se ao mundo. Se o mundo não é o ideal, temos de transformá-lo. Fazer dele um repositório de aspirações, de mudanças. Imersos em um processo de negociação, recuos e avanços, com o velho.

Com o advento da seca, a avó se recusa a deixar o sertão rumo a Fortaleza: "Dona Inácia se apegara a tudo que a pudesse reter no sertão, rabujou, zangou-se, gritou que faria como quisesse, que não iria, não iria, não iria!" (p. 38). Frente à inflexibilidade da avó, a neta lança mão de variados subterfúgios, desde mimos e precações até o uso da razão, afinal o perigo avizinhava:

Conceição empregou a meiguice, a súplica, o que pôde. Lembrou até a perspectiva alarmante de um assalto, ali, naquele fim de mundo, quando a miséria da seca enlouquecesse as criaturas...

A velha, embora meio vencida, ainda invocou o pretexto de precisar ficar dirigindo o trato do gado. Suas vacas, seus garrotinhos, careciam dela! (p. 38).

Ceição tem a ideia de transladar as reses rumo à Serra de Baturité. A avó, sem argumentos, deixa-se vencer e viaja a Fortaleza. A mudança de percurso, nesse caso, simboliza um rompimento com ideias estabelecidas. No decorrer da narrativa, o novo irromperá e sua insurgência não se porá apenas como simples novidade, algo restritamente diferente; inovará/modificará indivíduos. Através desses homens e mulheres, um contexto diferente poderá surgir. Um dia, a História poderá ser escrita de

maneira diferente. A ruptura no microcosmo social possibilitará o embaçamento da insciência cômoda. O novo nos traz sempre uma promessa, uma gama de possibilidades, uma esperança de mudança. João Cabral de Melo Neto, no poema "Morte e vida severina", diz:

- E belo porque com o novo
Todo o velho contagia.
- Belo porque corrompe
Com sangue novo a anemia
- Infecciona a miséria
Com vida nova e sadia.
- Com oásis, o deserto,
Com ventos, a calmaria.

(2003: 201)

Conceição (paralelamente a Vicente) desnorteia o sistema. Quebra prerrogativas, molda-se à revelia do esperado pela família. Recusa-se a cumprir papéis sociais preestabelecidos, nega-se à imitação. A sociedade burguesa se pauta por um sistema mimético tacanho. Somos simplesmente arremedos de outras pessoas, que, por estarem em uma situação de poder, nos impõem arditamente seus padrões e valores. Estamos fadados a repetições sem fim de códigos e sistemas de conduta e moral. A individualidade é cerceada, o que bloqueia e impede que um conjunto de seres formule algo novo. A mudança não é agradável para uma estrutura já imposta, causa receio. O meandro utilizado pela superestrutura fundamenta-se no esfacelamento do novo ou no apoderamento do discurso com o fito de adulterá-lo e, desse modo, o *status quo* prevalece.

A ordem baseada na imitação instaurou-se e refestelou-se no sistema social, corroendo-o por dentro. Mesmo a opinião e a livre expressão, a alavanca que impulsionou a burguesia e a colocou no poder, virando, em consequência, garantia de uma boa convivência entre as

peças, traiu sua vocação inicial, a de comunicar o desejo, vítima de uma enfermidade contagiante e envolvente. Por intermédio da imitação, atinge-se a opinião não pela via do desejo, mas orientando-o e imprimindo-lhe o sentido conveniente. Não espanta, portanto, que, nas mais díspares situações, vejamos as pessoas repetindo conceitos e fórmulas feitas previamente, como se não possuíssem, na existência, nenhuma contribuição a dar (LINS, 1990: 159-60).

Conceição, ao lado de Vicente, ludibria o sistema, transmudando o "estado natural das coisas". A primeira revolução que se faz é aquela dentro de si, rasurando, por conseguinte, as relações mediatas entre o eu, o outro e o conjunto. Isso não passará sem combate entre os modos de ser e pensar.

Não devemos, todavia, compreender o conflito de ideias (entendidas como visões de mundo) como localizado simplesmente no âmbito familiar. As gerações, aqui, compelem a demarcações. A sociedade mudava, ao menos ensaiava mudanças. Conceição desabrocha como o novo, o belo, o porvir, a ruptura. Sua relação conflituosa com a paisagem (natureza) e o sistema social estabelecido será discutida adiante, de modo a alinhavarmos um quadro mais abrangente da personagem protagonista.

3.3 Vicente, sentinela do sertão

Vicente, rebento do sertão, apresenta características semelhantes às de Conceição. Ambos compõem um quadro singular na estrutura do romance, pois desenharam a personalidade à revelia do que se esperava deles no espaço social. Fruem a liberdade, amargamente, mas com coragem. A contradição existente entre o que se planeja para um determinado indivíduo e o que ele se torna gera conflito interior e exterior. O íntimo do ser se sente deslocado, em descompasso com a maioria. A consciência vive, na maior parte do tempo, travando embates, batalhas geradas pela aparente falta de coerência dos papéis sociais. Exteriormente, o conflito da consciência social, gerado pela independência no modo de pensar e analisar o mundo circundante, provoca a marginalização dos libertos. Vicente se desata de "um emaranhado de conexões pelas quais eu me acho indissolúvelmente atado aos meus semelhantes" (p. 176). Para que os indivíduos se entendam entre si é necessária uma compreensão mútua do meu *ser* e do ser do *outro*, uma troca de alteridades. Vicente ousa ao não se submeter ao que é fatalmente proposto pelo grupo. Ele é dolorosamente livre.

A liberdade de consciência, que beira a ousadia no caso de Vicente e Conceição, gera inquietude. Para Sartre, "é na angústia que o homem toma consciência de sua liberdade, [...] na angústia que a liberdade está em seu ser colocando-se a si mesmo em questão" (2002: 72)¹⁸. Do desvelamento da liberdade brota a

¹⁸ SARTE apud DENIS (2002)

angústia. Benedito Nunes, no ensaio "A náusea", cita Kierkegaard para se referir à angústia como "vertigem de liberdade":

É a vertigem da consciência, como ser precário, falho, não idêntico a si mesmo (para si), oposto ao modo de ser das coisas (em si), que [...] cria, devido à sua própria carência, através das possibilidades que projeta no mundo, o sentido da existência. [...] No extremo de nossas possibilidades, ao qual esse sentimento [a angústia] nos transporta, ela intensifica a grandeza e a miséria do homem. Da liberdade que engrandece, e que nos torna responsáveis de um modo absoluto, deriva a razão de nossa miséria (2009: 94-5).

Conceição e Vicente não ficariam imunes à opção de serem livres, nem fariam questão de valsear no mar de possibilidades restritas que o meio oferecia. Ambos tinham "umas ideias", comungavam visões de mundo parecidas. Anda que a maneira de colocá-las em prática fosse distinta, partilhavam do sentimento de inadaptabilidade entre o almejado por outrem e o concreto. Tornaram-se *outros* do que se esperava deles.

Filho de Dona Idalina, Vicente sentia incômodo com o corriqueiro e tradicional recurso utilizado pelos donos das fazendas. Com o prolongamento da seca, deixava-se o gado pastando a esmo e despediam-se os trabalhadores. As reses e os lavradores tinham de se haver para sobreviverem.

Por falar em deixar morrer... O comrade já soube que a dona Marocas das Aroeiras deu ordem para, se não chover até o dia de São José, abrir as porteiras do curral? E o pessoal dela que ganhe o mundo... Não tem mais serviço para ninguém. Escandalizado, indignado, Vicente saltou de junto da jurema onde se encostava:
- Pois eu não! Enquanto houver juazeiro e mandacaru em pé e água no açude, trato do que é meu! Aquela é doida! Mal empregado tanto gado bom!

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

- E se a rama faltar, então, se pensa noutra coisa. Também não vou abandonar meus cabras numa desgraça dessas... Quem comeu a carne tem de roer os ossos (p. 15).

No fragmento supracitado, podemos sublinhar características importantes, formadoras da personalidade de Vicente. A insatisfação frente às atitudes dos outros proprietários, entendidas por ele como covardes, serve para torná-lo cada vez mais "estranho" ao meio social que integra, ou melhor, desintegra, se formos levar em consideração a falta de entrosamento entre ele e os vizinhos. O "sentinela do sertão", ao contrário do esperado, tem posições discrepantes em relação a seu meio.

A todo instante realizamos escolhas. Dentre uma série de possibilidades, elencamos aquelas condizentes com nossas vontades e as pomos em prática. Vicente poderia realizar escolhas distintas das materializadas. A compra das reses de Chico Bento, além do incômodo com a falta de persistência dos proprietários que deixavam os "cabras" em desamparo, exemplifica a propensão de Vicente de amenizar, mesmo minimamente, a pobreza. O indivíduo, através de suas escolhas, modifica o estado das coisas. Atitudes aparentemente isoladas mudam percursos. A alteração da sociedade irrompe por intermédio de caminhos que elegemos. No caso da compra das reses - que, inclusive, não haveria de proporcionar lucro algum -, adota-se uma alternativa: auxilia-se o propínquo migrador.

A situação de carência material na qual vivem os conterrâneos incomoda Vicente. A constatação da injustiça na relação entre

patrão-empregado, ou proprietário-trabalhador, leva-o a um estado de desconforto. Afinal, como a própria personagem fala, "quem comeu a carne tem de roer os ossos". A moral, para Kant um imperativo social cuja ausência resultaria no caos, é inerente à sociedade. Vicente corporifica a intenção no gesto. Ele não se circunscreve apenas ao homem de palavras. Estas são vãs, na ausência de atitudes reais. Vicente, talvez sem saber, realiza/pratica justiça social, um ato moral. O pensamento formador do caráter do ser liberta-se, não permanece restrito, transforma-se em atos, ações.

O aparente prestígio obtido pelo irmão no meio pelo qual estava absorvido não valia a pena. Para Vicente, trocar liberdade por servidão era impossível e inegociável. Daí sua dúvida e seu desconforto frente aos valores da sociedade, onde o *parecer* importa mais do que o *ser*, e por isso "seu esforço constante, sua energia, sua saúde e sua alma, que nunca suportou a servidão a uma disciplina ou professor, que não admitia que o mandassem agir, que o mandassem pensar..." (p. 48), se mostram verdadeiramente formadores do caráter e do pensamento crítico frente às situações reais de injustiça social.

Letramento e intelectualismo não denotam pensamentos engajados. Paulo, irmão de Vicente, formado em Direito, era totalmente apático e apartado da rotina sertaneja, visava crescer profissionalmente, aburguesar-se cada vez mais. No Brasil, os grandes proprietários, a partir principalmente do século XIX, não hesitavam em direcionar seus filhos à carreira de bacharel, que,

assim, quem sabe, poderiam galgar colocações públicas ou políticas, o que ocorria na maior parte dos casos. Paulo se adequava a esse quadro. Individualista, não sentia identificação com o sertão. Pensava somente em si.

Esse, ainda acadêmico, noivara com uma mocinha de Fortaleza, que os velhos só conheceram depois do casamento, casara e vivia lá para o Cariri, forçadamente egoísta, unicamente dedicado à mulher e à sogra, achando a vida do sertão "uma ignomínia", "um degredo", e tendo como única ambição um emprego público na capital (p. 22).

A educação, para Lessing, "não fornece ao indivíduo algo que ele já não possua em si mesmo" (LESSING apud LINS, 2011: 121). Ela possibilita aprimoramos formalmente o entendimento de mundo que possuímos. Entretanto, "aprimorando as faculdades, a educação possibilita voos de inteligência que repercutem na moral" (LINS, 2011: 121). No caso de Vicente e seu irmão, a moral passou ao largo de Paulo. Vicente, sem estudo formal e apartado do "academicismo", alça "voos" de integridade. Identifica-se com sua "essência sertaneja", não procura se constituir em "um outro", por mais aflitivo e controverso que seja.

Vicente integra a paisagem e o meio sertanejo, distintamente do irmão. A princípio, Dona Idalina, mãe de Vicente, o lamentava, apesar de o tempo amenizar seu "desgosto" e fazer do filho inculto o mais querido: "a pobre senhora sentiu os olhos cheios de lágrimas, e ficou chorando pelo filho, tão bonito, tão forte, que não se envergonhava da diferença que fazia do irmão doutor e teimava em não querer *ser gente*" (p. 23). O compor-se "gente" tem

uma acepção vinculada à inserção no meio social no qual nosso sentinela não logrou sucesso, nem mesmo esforçou-se para tanto. Cente vivia integrado à paisagem sertaneja. Sempre a galope, troçava dos doutores, assimilava-se à terra: "Vicente sempre fora assim, amigo do mato, do sertão, de tudo o que era inculto e rude, [...] querendo ser vaqueiro como um caboclo desambicioso, apesar do desgosto que com isso sentia a gente dele" (p. 21).

O paralelo de egos contrapõe Vicente e Paulo não somente na descrição de ambos. A própria personagem Cente expõe suas mágoas e seu desconforto frente ao pai por não ter seguido um itinerário de vida semelhante ao do irmão. Ele (re)constrói-se conforme a sua vontade, ligada ao sertão. A valorização do irmão bacharel o intriga. Todo um questionamento é feito, verdadeiro arrazoado de alteridade; na verdade, indagação. Temos um sertanejo questionador que consegue perceber o valor dado a um determinado papel esperado pela família e o descaso para com um não condizente. Aquele comportamento ligado à terra, à natureza, ao sertão era desprestigiado. Afinal, a linhagem precisava aburguesar-se:

Quantas vezes não sentira um sentimento de revolta, quando via o pai mandar aumentar com custo, quase com sacrifício, a mesada do irmão acadêmico, e dar-lhe extraordinários para festas, para sabe lá que bambochatas de estudantes, disfarçadas em livros e matrículas...

Então, porque não quisera estudar, estaria eternamente obrigado a esse papel paciente e sofredor que agora o revoltava? (2006: 46-7)

Vicente não consegue entender o porquê de tantas regalias oferecidas ao irmão, inclusive, e talvez mais importante, o

reconhecimento a ele dispensado. Paulo é o filho doutor, motivo de orgulho do pai, acadêmico, advogado, no qual, para a sociedade, evidencia-se o sucesso da família. Assim afirmava o pai: "O meu filho, o doutor" (p. 32), distinguindo-o de Vicente pela negação implícita: o não doutor. Vicente, no entanto, tinha liberdade. Nunca se contentaria com uma vida de subordinação semelhante à do irmão: na faculdade, ao mestre; no trabalho, ao juiz. Sem contar no meio social, onde o servilismo, essencial para as promoções e inserções em determinados meios, é natural, necessário. Vicente sentia-se livre. Não ansiava aburguesar-se, participar de algo do qual não se sentia parte. Constituía-se um inadaptado ao sistema de jogos, interesses, hipocrisia, barganhas, fundação da sociedade capitalista, onde todos têm de portar-se contidamente, consoante um código ético que lhe era estranho.

O aparente prestígio obtido pelo seu irmão no meio pelo qual estava absorvido não valia a pena. Trocar liberdade por servidão, para Vicente, era impossível e inegociável. Por isso sua dúvida e seu desconforto frente aos valores da sociedade, onde o *parecer* importa mais do que o *ser*, e por isso "seu esforço constante, sua energia, sua saúde e sua alma, que nunca suportou a servidão a uma disciplina ou professor, que não admitia que o mandassem agir, que o mandassem pensar..." (p. 48).

Conceição, nesse ponto, assume um papel crucial para Vicente. Ela era, no seu entender, a única que o compreendia e o via em sua verdadeira essência. Não tentava encaixá-lo em parâmetros estranhos à sua compreensão. Ele se sentia, ao contrário do

incômodo que experimentava perante os demais parentes, verdadeiro e "acomodado" frente à prima.

Só pouco a pouco foi verificando que a prima o fitava com grandes olhos de admiração e carinho; considerava-o, decerto, um ente novo e à parte; mas à parte como um animal superior e forte, ciente dessa sua força, desdenhosamente ignorante das sutilezas em que se engalfinhavam os outros, amesquinçados de intrigar, amarelecidos de tresler... (pp. 48-9).

Com a partida de sua prima para Fortaleza, e a conseqüente separação momentânea, Vicente sente-se solitário. Um desejo atroz de fuga o invade, levando-o a ter "um súbito desejo de emigrar, de fugir, de viver numa terra melhor, onde a vida fosse mais fácil e os desejos não custassem sangue" (p. 49). Aparentemente, temos um herói problemático. Entretanto, logo os devaneios se desfazem. O sentido era apenas um esboço de um querer borrado, mal pensado. Somadas à afeição, responsabilidades o prendiam docemente ao lugar. "O desejo esboçado extinguiu-se; a cabeça desolada novamente se abateu na ombreira; e o coração, envergonhado, entregou-se a um momento de desesperança e fraqueza" (p. 50).

O sertanejo precisa ser bravo, atender às necessidades da terra, cuidar da família. Longe de seu rincão, se sentiria desnorteado. Lembrando um verso da famosa canção de Luiz Gonzaga "Último pau de arara" - "Quem foge da terra natal em outro canto não para" -, Vicente encarna o papel de guerreiro, sentinela do sertão, aquele para quem ficar é resistir. Sente-se tão parte da paisagem que decide não abandoná-la. Apesar de saber, em seu

íntimo, que todo o seu esforço para "salvar" as reses das garras da fome era inútil:

O que desolava Vicente, o que enchia seu coração enérgico de um infinito desânimo, era a triste certeza da inutilidade do seu esforço.

Em vão mal amanhecia iniciava a labuta sem descanso, e atravessava o dia todo no duro vaivém do serviço sem tréguas, cavando aqui uma cacimba, consumindo partidas de caroço de algodão, levantando, com suas próprias mãos que o labor corajoso endurecera, as reses, caídas de fraqueza e de sede (p. 124).

Vicente, bravo sertanejo, trabalhador incansável, ligava-se aos aspectos terrenos. Ocupava-se da terra. Tentava bravamente lutar contra os ditames da natureza. Batalha vã, pois, como ser humano, ele estava tão exposto ao ambiente quanto as reses. Contudo, a sua natureza de guerreiro, sentinela, não permitiria que sucumbisse ao desespero e ao desânimo. Vicente se apresenta como elemento polarizador e complementar de Conceição. Enquanto nossa protagonista empenhava-se em socorrer os flagelados da seca nos campos de concentração, Vicente levantava as reses caídas. Tratava, portanto, do animal bruto. Ciente erguia os animais vitimados da seca; Conceição, os homens/mulheres atacados pela miséria.

3.4 Chico Bento retirante

Agora, ao Chico Bento, como único recurso, só restava arribar.

Rachel de Queiroz, *O Quinze*

O ser humano tem um conhecimento limitado do mundo e do semelhante. Não nos é dado abarcar todo o saber, somente partes dele. Por meio de junções dos fragmentos, deduzimos tendências e as generalizamos. Em outras palavras, sintetizamos saberes, agrupamo-los por afinidade, para que assim partamos para o particular, rumo às peculiaridades de cada ser ou objeto.

Apesar de termos características pessoais, elas são forjadas por meio de construções inter-relacionais, de forma fragmentária. Partimos sempre de um ponto externo ao ser. Formamos o nosso sentir e delimitamos o nosso eu por meio da alteridade. Entendemos o mundo, além de senti-lo, mesclando vivências e sensações que se convencionou rotular com nomes determinados, distanciando-as de suas acepções primeiras.

A personagem se caracteriza por meio de vestígios de *persona* dispersos e significativos. Cada atitude frente aos eventos delimita a personalidade. Para tanto, é necessário que o autor seja capaz de imprimir realidade e vida ao ser criado:

Cada traço adquire sentido em função de outro, de tal modo que a verossimilhança, o sentimento da realidade, depende, sob este aspecto, da unificação do fragmentário pela organização do contexto. Essa organização é o elemento decisivo da verdade dos seres

fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos (CANDIDO, 2007: 80).

Chico Bento simboliza uma legião. Por meio dele, podemos vislumbrar toda uma saga do percurso da dor, do exílio, da fome. Ele funciona como uma síntese geral, todavia não generalizada no sentido negativo da palavra. Através da dor e dos apertos de Chico e sua família, sentimos, experimentamos a pobreza. Uma das virtudes da literatura é fazer com que nos sintamos ligados, intrinsecamente, à personagem, participando em comunhão com ela de toda sorte de intempéries. Para tanto, ela precisa pulsar, existir dentro e fora do texto.

O meio conforma e forma singularmente o ser. A identidade, composta por um material cultural variado, aliado às interações existentes entre diversas culturas, acomoda-se aos acontecimentos, friccionando-os em uma relação de atrito e assimilação, meio de uma troca contínua entre o mundo e o si mesmo.

Chico Bento representa o típico imigrante: homem pobre, trabalhador da terra, vitimado pela seca. Rachel de Queiroz resume ou sintetiza o *ethos* sertanejo por meio de Chico e sua família. O sertanejo, até então representado na literatura por meio de clichês e ideias (pre)concebidas que lhe teciam uma imagem borrada e distorcida, dessa vez seria representado por uma testemunha *in loco*, uma nordestina, filha da terra.

No mundo, particularmente no Brasil de então, a pobreza é indesejada. Não apenas por causar mal-estar moral. Incomoda por destoar do conjunto presumivelmente harmonioso da sociedade. Desse

modo, trata-se de ora escondê-la, ora customizá-la. Quando não tratada com desleixo, é vista exoticamente ou estudada como transtorno. A culpa recai sempre sobre "um sistema" imaginário, do qual ninguém parte. Exime-se, assim, da culpa pelo colapso humano e pela disseminação da miséria. Comodamente, esquece-se da impossibilidade de existir algo sem um discurso formulado por atores sociais. Todos são culpados.

Até então, o pobre era descrito e elaborado na literatura brasileira de maneira rasa e homogênea, como se se utilizasse uma espécie de fôrma pronta e nela se colocasse o material. O problema residia no encaixe. Desenvolvia-se um tipo preconcebido e, a partir dele, desenrolava-se a trama, previamente formulada, marcada e fatalizada. Havia tempo que a intelectualidade nacional buscava "descrever" o homem do sertão. Desde o século XIX (José de Alencar, em *O sertanejo*, de 1875, por exemplo) tentava-se trazê-lo à cena literária. Entretanto, uma espécie de compromisso com determinadas tendências e escolas acachapava a imagem formada, distorcendo-a. Outro exemplo digno de nota, o romance *A fome* (1890), do cearense Rodolfo Teófilo, procura abordar o êxodo causado pela seca que assolou o Ceará em 1877. Aliás, aparentemente Rachel de Queiroz secunda o escritor quarenta anos depois, abordando a grande seca de 1915. A quebra da imagem, formada pelo senso comum, do sertanejo "sempre frágil", passivamente à mercê do meio, inaugurou-se no clássico *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, fluminense de Cantagalo.

A melhor maneira de exterminar um grupo é tirar-lhe a voz. Através do silêncio, ignoramos a existência, condição básica do ser. No romance *O Quinze*, Rachel de Queiroz dá visibilidade ao pobre sertanejo. O homem passa a ser portador de sua palavra, de sua voz. Não falam por ele. Ele *tem* a fala. Podemos entrever toda uma gama de sentimentos e anseios do migrante não sistematizada previamente. Ela flui na tessitura narrativa, sem um compromisso restritivo com escolas literárias.

Anos mais tarde, Graciliano Ramos, em *Vidas secas*, comporia um quadro similar: a animalização do homem e o embate com o meio. No caso de Rachel de Queiroz, homens, mulheres e reses partilham do mesmo destino. A autora delinea tenazmente o provável fim dos inúmeros imigrantes rumo ao litoral, denotando, como Graciliano, a circularidade do evento. Feito os bichos, o sertanejo foge o quanto é possível, até se deparar com o fim fatídico. Tanto em Rachel de Queiroz quanto em Graciliano Ramos, há uma bela demonstração da trajetória de agonia e morte dos amargamente exilados do sertão. Malgrado estarem assimilados ao meio, tentam bravamente resistir a ele, mas, em todo caso, a fuga é o fim e a batalha final já, ou quase, perdida. Vale ressaltar que Queiroz não é fatalista ao denunciar a circularidade dos eventos. É realista. Demonstrar e denunciar transformam-se em sinônimos.

No ensaio "Sobre o conceito de História", Walter Benjamin, tomando como exemplo um quadro de Paul Klee chamado *Angelus novus*, conclui que os escombros da história do homem são movidos. Os pedaços são jogados aos pés do anjo que tem o rosto voltado para o

passado. Todos os objetos são escondidos, remexidos, selecionados e ressignificados. Cada parte esquecida toma sentido novo quando vista sob uma ótica diferente, não alienante. Assim sendo, o sertanejo pobre é resgatado. Não pesa mais sobre ele o fardo do "entulho". À história e à arte competiria justamente a emergência dos esquecidos arbitrariamente, a remissão dos "objetos" escondidos sob as ruínas da história, trazendo-os à tona para que assim, fragmentariamente, pudéssemos reconstruir nosso passado e, conseqüentemente, (re)projetar o futuro.

Michel de Certeau, no livro *A invenção do cotidiano* (1992), nos fala do "trabalho com sucata". Inclusive, a literatura se ocupou de tratar a arraia-miúda (escombros, "restos", sucata) antes de outras áreas das ciências humanas. Transmutando essa categoria ("trabalho com sucata") para o labor literário, poderíamos predizer que trazer à cena o sertanejo pobre junto a seu universo tormentoso gera uma quebra de parâmetros. Há uma escolha feita, dentre tantos outros trajetos possíveis. A opção de trabalhar, cunhar personagens imersos em uma sociedade conflituosa é um ato de luta.

O entroncamento entre mostrar e sentir leva-nos à "experenciação". A intenção da narradora de nos fazer participar da vida da personagem não é vã. O caminho mais contundente de aproximação entre o "objeto narrativo" e o leitor delinea-se em direção à ruptura do *mundo previamente posto* e das ideias preconcebidas. O conhecimento da situação nos direciona à problematização. Para tanto, torna-se imprescindível mensuração

dramática e comprometimento autoral. Misturamo-nos com as personagens, passamos a ser os sentidos delas. Participamos da existência do outro, mesmo ficcionalizado. Na tessitura do texto, necessariamente tem de existir aproximação entre o leitor e o romance. A afinidade entre um e outro não se dá automaticamente. Uma série de mecanismos e meandros urge ser ativada e adaptada:

Assim, o leitor *contempla* e ao mesmo tempo *vive* as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, visto o desenvolvimento individual se caracterizar pela crescente redução de possibilidades. De resto, quem realmente vivesse esses momentos extremos não poderia contemplá-los, por estar demasiado envolvido neles. E se os contemplasse à distância (no círculo dos conhecidos) ou através da conceituação abstrata de uma obra filosófica, não os viveria. É precisamente a ficção que possibilita viver e contemplar tais possibilidades, graças ao modo de ser irreal de suas camadas profundas, graças aos quase-juízos que fingem referir-se a realidades sem realmente se referirem a seres reais; e graças ao modo de aparecer concreto e quase-sensível deste mundo imaginário nas camadas exteriores (ROSENFELD, 2007: 46).

A capacidade da escritora de utilizar caracterizações abstratas e transformá-las em material literário convincente não se restringe a converter o presumível em realidade ficcional. O entendimento do ser criado não reside tão somente no fruir estético e no jogo de palavras proposto pela criadora do universo paralelo. O entendimento formal e estético da ficção transita entre outros mecanismos. Anatol Rosenfeld atesta:

É importante observar que não poderá apreender esteticamente a totalidade e plenitude de uma obra de arte ficcional quem não for capaz de sentir vivamente todas as nuances dos valores não estéticos - religiosos, morais, político-sociais, vitais,

hedonísticos etc. - que sempre estão em jogo onde se defrontam seres humanos (2007: 46).

A entrada da personagem Chico Bento no romance é dramática. O vaqueiro das Aroeiras aboiava o gado para fora do curral. Com o advento da seca, os proprietários das roças ordenavam a solta do gado e a dispensa dos trabalhadores. Reses e homens/mulheres unidos sob o mesmo porvir trágico. Entendidos como produto de mercado, de uso, partilhavam a mesma sorte. A partir do momento que o material se esgota ou fica inútil, é jogado fora. Com a emergência do capitalismo, o quadro econômico *coisificou* os homens e as relações entre eles. A reestruturação pecuniária que visava ao lucro com base na exploração comporia um quadro sombrio entre os agentes produtores e os donos dos meios de produção.

A esse propósito, Lucien Goldmann sugere:

Com efeito, a forma romanesca parece-nos ser a *transposição para o plano literário da vida cotidiana na sociedade individualista nascida da produção para o mercado*. [...] A relação natural, sã dos homens e dos bens é, com efeito, aquela em que a produção é conscientemente regida pelo consumo futuro, pelas qualidades concretas dos objetos, por seu *valor de uso*. Ora, o que caracteriza a produção para o mercado é, pelo contrário, a eliminação dessa relação de consciência dos homens, a sua redução ao implícito, graças à mediação da nova realidade econômica criada por essa forma de produção: *o valor de troca* (1990: 16; grifos do autor).

A remodelação do sistema econômico e a reorganização das relações entre os agentes causariam impacto e mudança no *modus vivendi* da sociedade. Substitui-se o valor qualitativo dos homens e mulheres por medidas quantitativas. A interação entre um e outro passa aquém da coletividade. Não mais importa colocar o homem, de

onde tudo convergiria, no centro do universo, nem fazer dele guia-chefe da razão, como no Iluminismo. As relações tornaram-se implícitas, idênticas aos valores de troca e uso. O ser é equivalente ao possível potencial de troca e uso, impessoalizando e desgastando a ligação entre os indivíduos.

Na vida econômica, que constitui a parte mais importante da vida social moderna, toda relação autêntica com o aspecto qualitativo dos objetos e dos seres tende a desaparecer, tanto das relações entre os homens e as coisas como das relações inter-humanas, para dar lugar a uma relação mediatizada e degradada: as relações com os valores de troca puramente quantitativos (GOLDMANN, 1990: 17).

Condenados quase à morte, como poderia a família retirante sobreviver em um meio adverso, sem água, comida e trabalho, já que seus respectivos valores de uso e troca estavam "baixos" no cenário econômico? Que importância eles teriam? Migrar, questão de sobrevivência, afluía como a única saída vislumbrada frente ao colapso econômico e moral. O canto de Chico Bento ao abrir a porteira, uma lira da morte, do desespero, ressonava o destino de todos. Em seu âmago, o boiadeiro sabia que o seu futuro e o dos animais era comum: vagar, procurando uma pastagem rala para amenizar a fome; buscar uma poça d'água, geralmente barrenta e salobra, para matar a sede ou enganá-la.

O comportamento dos bichos metaforizava o dos sertanejos pobres. Uns cabisbaixos, outros tenazes, todos perambulavam em meio ao "cinzento de borralho". Tudo era cinza.

Algumas reses, sem ir mais longe, começavam a babujar a poeira do panasco que ainda palhetava o chão nas clareiras da caatinga, outras, mais tenazes, seguiam cabisbaixas, na mesma marcha pensativa, a cauda abanando lentamente as ancas descarnadas (p. 25).

Ao dispensar o gado, o vaqueiro penaliza-se. Em um gesto de compadecimento, afaga a vaca Flor do Pasto, "num gesto de carinho e despedida". Percebia a comunhão com o animal. Ambos projetavam o mesmo desalento. Os sentimentos dos animais e dos homens aproximavam-se, confundiam-se. Como um vaticínio, a voz soprava-lhe, quase um arquejo: "Ô sorte, meu Deus! Comer cinza até cair morto de fome!" (p. 25). O augúrio direcionava-se tanto aos bichos quanto ao homem. Todos estavam condenados.

Chico Bento, marcado pela morte até na vestimenta, condenado ao suplício, à via-crúcis, sob o peso da cruz, prenúncio de dor e desgraça, "a modo que curvado sob a cruz de remendos que ressaltava vivamente, como um agouro, nas costas desbotadas da velha blusa de mescla" (p. 25), incomodava-se com a distância entre mandar e fazer; entre a injunção e o ato. A culpa resvalava sempre no executor. Estava ali para operacionalizar ordens, não as questionar. Fadado a cumprir, obedecer, o vaqueiro tentava se eximir da culpa. O pecado fora cometido ao soltar as reses; o mandante do erro, o patrão; o carrasco, ele.

Tentava, então, eximir-se do fado lendo e relendo a carta, símbolo da maldição, escrita pelo administrador da fazenda, sobrinho de Dona Marocas. A mensagem apresenta peculiaridades interessantes, que nos auxiliarão na compreensão do papel de Chico Bento n' *O Quinze*:

Minha tia resolveu que não chovendo até o dia de São José, você abra as porteiras e solte o gado. É melhor sofrer logo o prejuízo do que andar gastando dinheiro à toa em rama e caroço, pra não ter resultado. Você pode tomar seu rumo ou, se quiser, fique nas Aroeiras, mas sem serviço da fazenda. Sem mais, do compadre amigo... (p. 25).

Transmissora de má-sorte, a fatídica carta nos leva a compreender o sistema de relações patrão-empregado, além da constatação de uma rede ética e moral. A sociedade capitalista baseia-se na troca, visando sempre otimizar o ganho. Tudo converge para o lucro, fim de todo processo comercial. O ser humano transformou-se, ele próprio, em mercadoria. Adquirimos a mão de obra e a dispensamos ao sabor da conveniência. Temos, desenhado nessas linhas de infortúnio, um embate: entre o homem imerso em convicções morais e o sistema capitalista. Como poderíamos empreender um ato de miséria e mesquinhez? O vaqueiro talvez não consiga verbalizar, na maioria das vezes, o porquê de tanta sordidez; entretanto, a vileza daquela atitude resvala na sua consciência.

A exacerbação do mercado e o privilégio dado ao lucro a despeito da miséria gerada com isso fizeram com que houvesse diluição da humanidade do ser. Transformamo-nos em coisas, objetos de trabalho, geradores de lucro direcionados a uma parcela infinitamente diminuta da população. Nós mesmos sustentamos quietos a nossa miséria, somos treinados assim desde tenra idade. Sofremos uma invasão ideológico-cultural, bombardeamentos hipnóticos pela mídia ou por outros aparelhos de Estado. Mantemos,

assim, o *status quo* da sociedade. Contentamo-nos com migalhas e ainda agradecemos aos nossos opressores pela benevolência e “filantropia”, representada na infortunada carta pela oferta de permanecer na fazenda sem trabalho. Chico Bento faz uma escolha entre morrer imóvel ou arriscar, mesmo sabendo do enorme risco de danação. Ele arrisca. Ao negociar umas reses a preço muito aquém do de mercado, sente pesar. O comentário feito por ele resume toda a lógica capitalista de mercado: “Pensava na troca. Umas reses tão famosas! Por um babau velho e cinquenta mil-réis de volta! O que é a gente estar na desgraça...” (p. 30). A miséria é gerada e mantida visando à queda dos preços/valores da mão de obra, por exemplo, de modo a ter custo mínimo extraíndo ganho máximo. Sem desgraça, leia-se aqui exploração, não há, ou pelo menos se impossibilita em grande escala, o lucro.

Frente a uma atitude sistemática do contexto econômico, podemos entrever no mundo sertanejo um capitalismo rústico, ainda que igualmente desumano. A carta de dispensa o ilustra perfeitamente. A coisificação do trabalhador, o arremedo de bondade ao sugerir que Chico Bento permanecesse na fazenda, *mas* sem trabalho, costura a vituperação velada contra o trabalhador. Patrões e empregados mantêm uma relação estrita de trabalho, eximindo-se de responsabilidades.

A mensagem contida no papel, um infortúnio patente, traz em seu âmago uma simbologia de terror.

Longamente ficou o vaqueiro olhando aquelas letras que exprimiam tanta desgraça.

Depois dobrou o papel, tornou a pô-lo no lugar, puxando o braço vivamente como se se libertasse, livrando-se do temor supersticioso que lhe travava as mãos, porque uma carta daquelas lhe parecia coisa amaldiçoada (p. 26).

Analogamente a Conceição e Vicente, Chico Bento é um inadaptado. A angústia causada pelo sentimento de desalento e abandono, ligado a uma vontade de resistir, de sobreviver, contorna o ser do retirante. Então ele empreende uma fuga, parte rumo ao Amazonas, terra verde, onde as pessoas "enriqueciam através da seringueira". Chico, sua esposa Cordulina, sua cunhada Mocinha e seus cinco filhos fogem a pé para Fortaleza, na esperança de angariar proventos e lograr chegar ao destino final.

A projeção de Chico Bento beirava a miragem. Ele fugia da seca em busca de um oásis, uma quimera, entregando-se à perspectiva de uma vida nova, ainda que provavelmente destinada ao fracasso ou à morte a meio caminho de sua concretização. No entanto, o vaqueiro necessitava sonhar, projetar. O sonho e a esperança, molas propulsoras, alavancavam sua vontade de migrar. A confiança numa vida melhor em outras paragens lhe fornecia alento, não permitia que sucumbisse ao desespero. Lutar é preciso.

A voz lenta e cansada vibrava, erguia-se, parecia outra, abarcando projetos e ambições. E a imaginação esperançosa aplanava as estradas difíceis, esquecia saudades, fome e angústia, penetrava na sombra verde do Amazonas, vencida a natureza bruta, dominava as feras e as visagens, fazia dele rico e vencedor (p. 31).

Diante da negativa de obter passagens rumo à capital cearense, nosso migrante empreende a viagem com sua família a pé, afinal todos os bilhetes disponíveis foram cedidos, viraram itens

em meio a uma jogatina espúria de troca de favores. Chico Bento retruca ao "homem das passagens": "- Mas, meu senhor, veja que ir por terra, com esse magote de meninos, é uma morte!" (p. 34). O meio de transporte para Fortaleza requinta-se. A memória de outras grandes secas (como a de 1877), vivas no imaginário popular, irrompe: "- Que morte! Agora é que retirante tem esses luxos... No 77 não teve trem para nenhum. É você dar um jeito, que passagens não pode ser..." (p. 34).

Chico entende, ou vê concretizada, a inépcia e o descaso do Estado ao tentar parcamente, com má vontade, socorrer as vítimas da seca: "- Desgraçado! Quando acaba, andam espalhando que o governo ajuda os pobres... Não ajuda nem a morrer!" (p. 35). A vida de Chico, rodeada de "nãos", de ausências e vazios (negativa de ajuda, ausência de chuva, vazio do estômago), se recusaria a expirar. O **não** seria encarado como os inúmeros outros **nãos** ditos e oferecidos pela natureza e por outros homens/mulheres. Nosso vaqueiro, agora "futuro retirante", seguiria em frente. Uma negativa não impossibilitaria a vida, o fluxo.

A despeito do risco de morte, da quase certeza, nosso vaqueiro arrisca. Chico Bento teme mais a miséria que a morte. Lembrando Bertold Brecht, no poema "Resolução", os canhões do verso, para o vaqueiro, simbolizariam a seca e a inépcia do governo em prestar assistência e tentar solucionar ou evitar a miséria.

Considerando nossa fraqueza
Os senhores forjaram suas leis
Para nos escravizarem.

As leis não mais serão respeitadas
Considerando que não queremos mais ser escravos.
Considerando que os senhores nos ameaçam
Com fuzis e com canhões
Nós decidimos: de agora em diante
Temeremos mais a miséria que a morte.

Considerando que ficaremos famintos
Se suportarmos que continuem nos roubando
Queremos deixar bem claro que são apenas vidraças
Que nos separam deste bom pão que nos falta.
Considerando que os senhores nos ameaçam
Com fuzis e com canhões
Nós decidimos: de agora em diante
Temeremos mais a miséria que a morte.

(1976: 46)

Considerando a inépcia do Estado e o natural descaso das classes dominantes, Chico Bento e sua família arribam. Fogem rumo à morte; entretanto, resistem, persistem. Não se deixam vencer imóveis, parados no espaço. Ao contrário de Chico, Vicente permanece, declara "guerra ao meio", pois tem uma condição financeira bastante superior à do retirante, que foge por necessidade, guerreando com a seca e o tempo. Resistir para Cante e Chico apresenta-se de maneiras diferentes. Resistir para Vicente é permanecer, ao passo que para Chico é partir, tomar como prerrogativa a vida, tentar sobreviver, e não morrer em meio à miséria, inane.

Trajectoria do inferno: fome e morte no sertão

*Ficou em paz. Não tinha mais que chorar de fome, estrada afora.
Não tinha mais alguns anos de miséria à frente da vida, para cair
depois no mesmo buraco, à sombra da mesma cruz.*

(Rachel de Queiroz. *O Quinze*)

*O mulungu do bebedouro cobria-se de arribações. Mau sinal,
provavelmente o sertão ia pegar fogo.*

(Graciliano Ramos. *Vidas secas*)

4.1 Sertão

*A seca vem, mata tudo e deixa o sertão num inferno.*¹⁹

(João do Vale)

Inicialmente, sertão designava áreas interioranas, verdes, não se levando em consideração o desenvolvimento econômico, social e/ou humano. No *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, temos, dentre as várias entradas, os seguintes significados para sertão: "1. Região agreste, distante das povoações ou das terras cultiváveis. 2. Terreno coberto de mato, longe do litoral" (2004: 1.837). Em 1938, por exemplo, Magalhães Corrêa lançou um livro

¹⁹ Verso retirado da canção "Magoada", interpretada belamente pela saudosa Clara Nunes, no álbum *Clara* (1981).

chamado *Sertão carioca*. Nessa obra, Corrêa ocupou-se de estudar a geografia e os costumes do interior do Rio de Janeiro e dos rincões afastados da urbe, com população pequena, e não as inexistentes regiões secas do estado. Com o passar do tempo, entretanto, sertão passou a representar áreas secas do semiárido, especificamente as do Nordeste do país e do norte de Minas Gerais.

Geograficamente, o sertão corresponde aproximadamente à área do polígono das secas sistematizado em 1951, sofrendo posterior revisão territorial. Atualmente, seu território ultrapassa um milhão de quilômetros quadrados (1.108.434,82km² exatamente), abrangendo parte dos estados do Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahia e Minas Gerais. Compõe-se de 1.348 municípios. Caracteriza-se pelo baixo desenvolvimento humano (IDH), em comparação com outras regiões do Brasil, aliado a uma pujança econômica aquém de outras áreas do território nacional, quadro que nos últimos anos tem tido tênue melhora, com estímulos direcionados pelo governo, a fim de incrementar a economia da região.

Somadas a esses aspectos, devemos destacar as imagens construídas pelo restante do país sobre o semiárido nordestino. As representações do sertão e do Nordeste consistem, majoritariamente, em imagens insólitas e eivadas de lugares-comuns. Silencia-se o outro com o fito de diluir toda a consciência histórico-filosófico-social, de modo que possivelmente os próprios sertanejos tenham noções distorcidas de si mesmos.

Rachel de Queiroz alcunha o sertão/Nordeste de terras ásperas, em crônica em que define sua terra:

Mas, afinal, o que é o Nordeste? A terra das secas? Sim. A terra da caatinga áspera, dos verões de sol sem trégua, do mato sem folhas de agosto a dezembro, mesmo nos anos bons. A terra do caboclo, do boi pé-duro, dos rebanhos de bodes. Sim. Mas é também o litoral das praias mais belas do Brasil, a começar nas costas da Bahia até o Piauí, praticamente sem exceção. Aliás, nem só de caatinga e praia se faz o Nordeste: dentro dele fica o brejo úmido que se estende por Alagoas, Pernambuco, Paraíba; o brejo dos canaviais, cenário de *A bagaceira*, de José Américo; brejo dos engenhos e das usinas de açúcar, uma das fontes primeiras de riqueza na colônia, antes mesmo que se descobrissem o ouro e as pedras em Minas, muitíssimo antes do café em São Paulo (1993 201).

Orgulhosamente, a autora fala de sua terra como primeiro arrimo econômico do Brasil. Antes mesmo do ouro de Minas e do café em São Paulo. Queiroz tenta desvencilhar o Nordeste de estereótipos que transformam a região em sinônimo de fome e penúria. No entanto, é sobre esse solo seco e pobre do Nordeste que o romance é ambientado.

A representação do espaço sertanejo na literatura construída nos anos 1930 difere sobremaneira de outras elaboradas anteriormente. As visões outrora formuladas não escapavam do senso comum: tomavam o espaço como uma massa disforme e a moldavam a seu bel-prazer. Variegados estereótipos foram formados no decorrer do tempo, de modo que o sertão, tanto no que concerne à sociedade quanto ao espaço físico, sofreu deterioração e deturpação. O sertão, na obra estudada, seria problematizado pelo *alter ego* da

protagonista. Não simplesmente demonstrado, mas transformado em território de fricção entre o ser e o meio, um campo de batalha.

Devemos sublinhar a autoria do romance: Rachel de Queiroz é nordestina, filha da terra, e migrou com sua família para o Pará ainda menina, fugindo da seca de 1915. Pelos caminhos andados, a escritora teve acesso a farto material, que seria mais tarde aproveitado no seu *fazer* literário. O notório compromisso com a realidade social que se verifica entre os escritores considerados regionalistas dos anos 1930 contribuiu para formar um quadro abrangente da sociedade. Sabemos que a subjetividade pode incorrer na formulação do texto, não apenas na literatura, aliás. Justamente esse eu da autoria, aliado à sua experiência, elemento motriz estruturante da linguagem, confere características e sensibilidade ímpares ao texto.

O sertão é uma personagem viva no romance. Consideramos o sertão como a batalha travada a cada dia em favor da vida e da sobrevivência. Campo de guerra, conflito, resistência, escassez, sobrevivência, escassez, superação da agonia e da morte. O sertão é a terra onde as tramas se desenrolam, o ponto de partida de uma longa trilha de morte. As relações humanas se intensificam nesse espaço, pois não apenas nele convivem os sertanejos. O sertão convive intimamente com os sertanejos, não somente feito um pano de fundo, mas como um elemento desestabilizador. No caso do romance *O Quinze*, o mundo seco problematiza as relações humanas. O meio físico, portanto, diversifica e intensifica a associação, já que conforma e (de)forma uma série de encadeamentos interpessoais

e interespaciais. No território ocupado, o ser humano cria, molda e legitima a cultura, o *modus vivendi*. Sob esse prisma, o espaço é preponderante, na medida em que viabiliza e dá contorno às manifestações culturais e às relações humanas.

O ser humano aclimata-se em conformidade com a região ocupada. A partir daí, possibilita e cria uma série de conjecturas psicossociais que se materializam no modo de ser da sociedade circundante. A preponderância do sertão se justifica por ser um espaço instigador e fustigador de quem o habita. Utilizaremos um termo proferido pela personagem Ela, do filme *Anticristo* (2009), de Lars von Trier: "A natureza é a Igreja de Satã". Em vista disso, ela é capaz de grandes investidas contra homens e mulheres. Cada ato, cada movimento é regido em detrimento da espécie. O semiárido metaforiza essa assertiva de Trier. Cabe sublinhar que "a natureza [...] parece hostil, agressiva, uma condenação à morte em espectro, porque nos lembra de nossa fragilidade" (LINS, 2006: 117). Frente a essa natureza, no caso do Nordeste, está-se em constante conflito.

Ostentando aspecto sinistro e desolador, a paisagem do sertão materializa-se no romance estampando, na maior parte das vezes, um certo ar lúgubre, tétrico:

Realmente a vaca já fedia, por causa da doença. Toda descarnada, formando um grande bloco sangrento, era uma festa para os urubus vê-la, lá de cima, lá da frieza mesquinha das nuvens. E para comemorar o achado, executavam no ar grandes rondas festivas, negrejando as asas pretas em espirais descendentes (p. 45).

O céu, desagradecido; as nuvens, cruéis. Os urubus, sorrateiros, espreitavam o cadáver descarnado da rês e agouravam os retirantes, pois os componentes do banquete infausto, em futuro iminente, poderiam ser eles mesmos. Não há distinção entre a pouca carne do animal morto e do parco corpo dos homens e mulheres. A natureza pintada no romance por Rachel de Queiroz salta aos nossos olhos sombriamente, açoitando todos os que estão sob seu regaço desalentador.

O sertão, assolado pela seca, manifesta-se secamente no romance. Análoga a ele é a *seca* (entendida aqui como adjetivo) da existência dos retirantes nordestinos. A *seca* não se caracteriza como mero pano de fundo do enredo e da trama. Os seres a sentem, partilham da sua essência. Eles próprios transmutam-se, tanto na vida quanto no íntimo, na *secura*. O ambiente é compreendido e apresentado na narrativa pelas reações causadas em quem nele vive, sejam humanos ou animais, imersos na "monotonia cinzenta da paisagem".

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

O céu, transparente que doía, vibrava, tremendo feito uma gaze repuxada.

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

Verde, ainda na monotonia cinzenta da paisagem, só algum juazeiro ainda escapou à devastação da rama; mas em geral as pobres árvores apareciam lamentáveis, mostrando os cotos dos galhos como membros amputados e a casca toda raspada em grandes zonas brancas.

E o chão, que em outro tempo a sombra cobria, era uma confusão desolada de galhos secos, cuja agressividade ainda mais se acentuava pelos espinhos (2006: 17-8).

A natureza açoita o homem e, concomitantemente, se autoflagela. O sertão exposto ao sol sofre os seus malefícios quando associado à seca. Vicente, na eterna luta contra as consequências da falta d'água, teoriza sobre o efeito não agradável do sol em relação às reses e à vegetação:

Parecia, entretanto, que o sol trazia dissolvido na sua luz algum veneno misterioso que vencida os cuidados mais pacientes, ressequia a frescura das irrigações, esterilizava o poder nutritivo do caroço, com tanto custo obtido.

As reses secavam como se um parasita interior lhes absorvesse o sangue e lhes devorasse os músculos, deixando apenas a dura armação dos ossos sobre o disfarce miserável do couro poído e sujo. [...] Morria tudo (pp. 124-5).

O sertanejo labutava para se tornar "o juazeiro salvo da devastação da rama". O horizonte, o futuro, sempre alvacentos, oferecia um porvir pessimista, *desconfortador*. Na paisagem vislumbrada pelo homem, a morte pululava, a escassez emergia soberana, compondo o quadro de secura e fome. Tudo se metamorfoseava em queda, cinza, penúria e morte:

Chico Bento parou. Alongou os olhos pelo horizonte cinzento. O pasto, as várzeas, a caatinga, o marmeleiral esquelético, era tudo de um cinzeiro de borralho. O próprio leito das lagoas vidrava-se em torrões de lama ressequida, cortada aqui e além por alguma pacavira defunta que retorcia as folhas empapeladas (p. 24).

O sertão marca os habitantes através do signo da carência de água, sombra, verde, comida e vida. Qualquer reverberação de vida que escape a esse padrão é sublinhada. Algum juazeiro ou árvore

que verdeje tenuamente destoa da paisagem desolada. O solo parece ingrato. A natureza inflige ao homem toda sorte de padecer, semelhante a uma prova de resistência em que vida e morte estão em jogo.

São as chuvas incertas, com um regime pluviométrico de uma irregularidade espetacular, que tornam o clima nordestino um fator de degradação da vida do homem nesta região. Desta irregularidade das chuvas resultam desde o empobrecimento progressivo do solo pela erosão até as crises calamitosas de fome na região. Toda a paisagem natural, desde a topografia, as características do solo, a fisionomia vegetal, a fauna, a economia e a vida social da região, tudo traz marcado, com uma nitidez inconfundível, a influência da falta d'água nesta região semidesértica (CASTRO, 2012: 159).²⁰

O espaço físico-geográfico impregna, desse modo, o eu, marca e forma a consciência do indivíduo. A interação "ser-espaço", os conflitos gerados por ela e a presumível adaptabilidade às situações (formadas, em grande parte, pelo ambiente) trespagam todo o romance. O ver, associado ao sentir, imprime angústia ao habitante diante do quadro pintado pela seca. A tessitura narrativa marca-se por dicotomias, traços opostos: a luta desigual entre homem e natureza, verde e cinza, abundância e escassez, vida e morte, ficar e partir. Um elemento não pode existir completamente com o outro; podem coexistir apenas momentaneamente, semelhantemente a sertão e sertanejo.

Não devemos, porém, relacionar intrinsecamente sertão e seca, ou verão nordestino com seca. A seca é um período de estiagem longa, podendo prolongar-se por mais de um ano, quando os rios

²⁰ In: *Geografia da fome*, livro lançado em 1946, no qual o autor tece uma análise das causas e consequências da fome nas várias regiões do país.

intermitentes secam, prejudicando a lavoura, a criação de gado e o abastecimento para consumo humano. Portanto, devemos ser cuidadosos e não transformarmos sertão e secura em sinônimos. Muito menos o semiárido em miséria, pois esta seria somente uma fase/faceta das condições de vida impostas pelo sistema. O encapsulamento de significados cria uma visão distorcida em relação ao outro. A partir do momento em que delimitamos o outro, ressaltamos as nossas perspectivas, levando em consideração somente as impressões pessoais, muitas vezes rasas. Acabamos criando uma imagem borrada do outro, forjando arbitrariamente traços distintivos entre *eu* e *eles*.

Rachel de Queiroz, em uma crônica intitulada "Verão",²¹ escrita em 1971, reclamaria da imagem errônea que construímos do sertão. O mais equivocados, segundo a autora, seria confundir verão com seca. "Todo nordestino fica danado da vida quando pessoas a que ele dá importância vêm conhecer a sua terra nos meses de verão" (1999, p. 82). Queiroz dilui todo um estereótipo forjado pelos *sulistas* em relação à sua terra. O entendimento de verão entre os habitantes das duas pontas do país é relativamente destoante. No verão, a terra descansa, o homem também, já que não há meio de se trabalhar, mesmo porque a colheita é realizada em outras estações.

A paisagem, entendida como pobre e simplesmente "cinzenta" pelos visitantes na estação estival, faz parte do cotidiano do sertanejo, que não vê com descaso o quadro formado pelo verão.

²¹ In: *O homem e o tempo* (1995).

Aquilo já faz parte dele, conhecedor da efemeridade do cenário. A autora confessa "que tinha o maior acanhamento em mostrar o sertão na quadra seca ao pessoal da Bahia para baixo. Só depois que conheci a nudez de outono e inverno em outras latitudes foi que perdi a cerimônia" (1999: 83). No ato de nos compararmos com o outro formamos nossa alteridade, acomodamos nossos parâmetros. Ao visitar outros países, Rachel percebe semelhança com o Nordeste. Ambos os espaços possuem carência, apesar de serem vácuos diferentes. Todavia, o elemento da "falta" se corporifica. Ela defende que no sertão as estações são definidas, como ao norte do globo, tudo no tempo certo, e rejeita a aparente comiseração dos "turistas" quando visitam a sua querência:

Mas vem aqui algum carioca, ou paulista, ou goiano, na quadra estival, para nós tão propícia e logo exclama - Que horror! Como se pode viver assim? Coitada dessa gente! Cadê os retirantes?
Não sabem que retirante é assunto de seca, e verão não é seca, [...] mas não adianta explicar, que eles não entendem. Veem um rio seco; não pensam que é uma ocorrência sazonal, regular, se espantam, acham que houve calamidade. O rio secou! (1999: 84).

Os sertanejos não são dignos de pena, e congelá-los numa imagem de "piedade" não condiz com seu aspecto aguerrido. Muitas das vezes, a imagem projetada por quem vem *de fora* da terra é errônea. Isso inclui não só o conceito formado em relação ao sertanejo, mas também ao sertão. Essa imagem é equivocada porque despreza o elemento cultural forjado no sertão como resultado material ou imaterial da interação entre ser e espaço e dos seres entre si. "O cultural é o que podemos mudar, mas o material a ser

alterado tem sua própria existência autônoma, a qual então lhe empresta algo da recalcitrância da natureza” (EAGLETON, 2003: 13). Da obstinação dupla gerada entre sertanejo e sertão, irrompe uma relação visceral entre homem/mulher e espaço.

Rachel de Queiroz protesta, na crônica em questão, do constructo elucubrado pelo outro. Ela toma a voz, a palavra, sua e do sertanejo. O sertão pertence a eles, então por eles deve ser apropriado, haja vista ser por meio deles que o espaço se manifesta, feito uma junção indissociável entre o ser e o lugar.

4.2 Sertanejos de arribação

O sertanejo é, antes de tudo, um forte.

(Euclides da Cunha, *Os sertões*)

Com o advento do Iluminismo e da Revolução Francesa, homens e mulheres transformaram-se. Abandonaram o ato de fitar o horizonte e partiram para a ação. As mudanças ocorridas no mundo exigiam um novo ser humano. Não poderíamos mais *esperar*, acomodados, imóveis no espaço, pelos eventos. O *estar* cedeu espaço ao *fazer*. Urgia tomarmos atitudes perante a natureza e o meio. Não nos contentaríamos, doravante, em contemplar a gama de acontecimentos e a ficar reféns do tempo. Passamos a agir frente ao tempo e ao espaço. Na obra *Nossa amiga feroz, breve história da felicidade na expressão contemporânea*, Ronaldo Lima Lins esclarece:

O homem não pode mais ser visto como um animal contemplativo, à mercê das leis da natureza e à espera de salvação. Definido como um ser destinado à ação, volta-se para ela e, com todas as suas energias (desviando rios, removendo montanhas, abrindo crateras e lagos...), modifica a paisagem exterior. No processo modifica-se também, roído por um novo tipo de vontade, uma força que o revira por dentro e lhe atinge a consciência, sempre em dúvida sobre o resultado do esforço, sempre em dúvida sobre os outros e sobre si mesmo. A contemplação, porque buscava dominar os segredos da imobilidade, deixou de apresentar valor (1993, 73).

O sertanejo é um *ser* de ação, que não se contenta em somente lamentar a seca e afundar na prostração; morre tentando. Expira fugindo, buscando, perseguindo um horizonte onde a natureza possa

lhe oferecer uma vida melhor, com condições de sobrevivência dignas ou, ao menos, minimamente suportáveis. Na tentativa de superar o meio, o retirante o supera e se supera. Luta contra a intempestividade da estiagem, mesmo sabendo da pouca probabilidade de sucesso. Como na citação de Lins, ele reage, não contempla inane o colapso.

Graciliano Ramos, em um livro de "cronicontos", referindo-se aos habitantes das suas Alagoas, chama-os de viventes, não de alagoanos. O escritor substitui um adjetivo toponímico por outro com ares de substantivo, derivado de um verbo: viver. O sufixo "ente" é anexado ao radical do verbo, caracterizando aquele que pratica ou sofre uma ação. Vivente, nesse caso, denota um ato contínuo e teimoso de viver - uma vida mais *rala*, mas nem por isso menos digna. Talvez o ímpeto alentador que os impulsiona à vida seja mais corajoso e ousado do que o dos "não viventes". Aqui e ali, tomaremos de empréstimo o termo utilizado pelo autor de *Vidas secas* para designar os sertanejos retirantes.

Com o agravamento da seca, milhares de nordestinos migram para as capitais e, de lá, tentam ir para o Sul ou para o Amazonas. Muitos expiram pelo caminho, minguam de inanição ou envenenamento. Os dados relativos à migração e morte no sertão não são seguros. Não havia no país uma fonte pesquisadora segura, nem interessava despende dinheiro com pobreza. A viagem, ou melhor, o êxodo empreendido por Chico Bento e sua família, é marcada pela desolação e fome - uma trajetória do inferno. A todo canto a desgraça e a miséria pululam, fartas. A todo instante o sertanejo

vislumbra no céu o carcará e os urubus, como um aviso de que a morte é iminente. A natureza não distingue homens e mulheres de bichos. Todos virarão carniça. Todos serão consumidos. Suas carnes parcas servirão de energia, alimentarão o ciclo. Sustentarão, sem querer, o ciclo de horror.

Alcunhamos Vicente de sentinela do sertão. No caso de Chico Bento, poderíamos chamá-lo de guerreiro. Ele não resiste no espaço, lutando com ele, assentado em uma zona de relativo conforto, como Cente; ele resiste ao meio. O retirante luta, foge, migra, sempre buscando na impossibilidade a reconstrução. Percorrendo o inferno alentado por uma miragem, persegue uma perspectiva.

Na epígrafe deste capítulo, nos referimos à morte de Josias, filho da família retirante que acompanhamos no romance *O Quinze*. O menino, levado pela fome, come mandioca brava (manipeba) e, feito os bichos, caça comida, busca em qualquer ramagem alívio para a fome. Um espectro que fosse aliviaria o vazio do estômago. Podemos compreender o pedaço de "pau seco" consumido por Josias como uma metáfora da busca do nordestino sertanejo por alívio. Animais, homens e mulheres jogam-se no meio, tentam sobreviver. Em um pedaço de pau seco ou em uma rama seca, vislumbram uma possibilidade de alimento, consomem a paisagem. Andarilhos de um caminho igualmente seco, esperam a vida, a superação. Entretanto, a natureza pode ser traiçoeira, oferece o pomo e o veneno, a vida e, sobretudo, a morte. O corpo de Josias servirá de maniva:

adubará a terra, oferecendo a promessa de um fruto que o solo lhe negou.

Entrou na roça, escavou com um pauzinho o chão, numa cova, onde um tronco de manipeba apontava; dificultosamente, ferindo-se, conseguiu topar com uma raiz, cortada ao meio pela enxada. Batendo de encontro a uma pedra, trabalhosamente, arrancou-lhe mais ou menos a casaca; e enterrou os dentes na polpa amarela, fibrosa, que já ia virando pau num dos extremos. Avidamente roeu todo o pedaço amargo e seco, até que os dentes rangeram na fibra dura (p. 58).

O caso de envenenamento não atinge somente humanos. Uma ovelha da fazenda de Vicente, ao se aventurar a pastar fora do curral em busca de comida, consome salsa, uma folhagem venenosa para os seres vivos. Curioso notar que, no decorrer da trama, em determinados pontos os animais sentem como os homens e as mulheres: "A marrã se esticava mais, querendo morrer, com os olhos sanguinolentos girando, esbugalhados" (p. 27). Após a morte do bicho, Alice, "a filha mais nova da casa", exige que Cente lhe tire o couro e lhe ofereça. Quer transformá-lo em tapete ou manta. Tudo tem seu valor, sua utilidade; também homens e mulheres transformam-se, assim como os animais, em objetos.

A expulsão dos sertanejos da terra por "espadas de fogo", como nos diz José Américo de Almeida no romance *A bagaceira*, se realiza de maneira traumática. O nordestino resiste. Somente larga sua terra quando as perspectivas amofinam e as esperanças secam. A impossibilidade de ficar e a vontade de permanecer lançam um sentimento de derrota, uma dor que animais e seres humanos compartilham, uma solidão comum. Na narrativa de Queiroz, existe a

sugestão de uma linguagem íntima comungada entre animais e não animais. Eles participam do ser um do outro, quase lamentam a partida e partilha do destino comum de expiação e morte. Interagem na *moira* e no pesar do degredo:

Súbito, sua vozinha estridulou num grito comovido:

- Olha a Rendeira!

E apontava para uma vaca pintada de preto e branco, que, magra e quieta à beira da estrada, parecia esperar a família fugitiva para uma derradeira despedida.

Cordulina recomeçou a chorar; o próprio Chico Bento passou rapidamente a manga pelo rosto.

A Rendeira fitou em todos os seus grandes olhos dolorosos, donde escorria uma lista clara sobre o focinho escuro, como um caminho de lágrimas (p. 41).

O possível caminho de lágrimas, como um presságio, acompanharia a família até o fim do seu itinerário. A vaca solta a esmo pelo vaqueiro e o sertanejo abandonado pela natureza e tempo são apenas um, fundidos através do malogro.

No decorrer da trajetória do inferno nos é dado averiguar as relações que os homens travam entre si e com o meio. Percebemos os mecanismos utilizados pela narradora na constituição dos seres ficcionais em contato com a seca e o sertão, com o fito de doar verdade literária às personagens e às situações. Rachel de Queiroz cria, ou melhor, explana literariamente toda uma rede cultural e ética constituída pelos retirantes entre si e entre estes e os não retirantes.

Nota-se em que medida os valores gerais de um grupo são homogêneos, no intento, até certo ponto da *associação*. Isso gera uma questão: em que medida a sociedade (des)regula os valores ético-morais do indivíduo?

As qualidades puramente pessoais - como força, beleza, profundidade de pensamento, grandeza de convicção, indulgência, distinção, coragem e pureza de coração - têm significados autônomos, totalmente independentes de seus entrelaçamentos sociais. São valores do ser humano e, como tais, totalmente separados dos valores sociais, que sempre se baseiam nos efeitos dos indivíduos. Eles certamente são elementos do acontecer social, simultaneamente como efeitos e causas. Porém, este é somente um lado de seu significado; o outro consiste no fato intrínseco de sua existência na personalidade, no fato de que não assinala nada para além dele mesmo (SIMMEL, 2006: 89).

A caracterização literária do sertanejo mudou no decorrer do tempo. No romance *O Quinze*, Chico Bento e sua família inquirirem o destino, reagem a ele. Não se entregam passivamente ao fatal, como em uma revoadada compulsória. Migram visando à construção de outra vida. Por mais que o êxodo seja um paliativo da miséria, a partida é traumática. O atomismo frente à fome, à falta de mobilidade para agir em tal quadro de penúria, traz em seu bojo um lamento, um suspiro:

Depois olhou um garrotinho magro que, bem pertinho, mastigava sem ânimo uma vergõntea estorricada. E ao dar as costas, rumo à casa, de cabeça curvada como sob o peso do chapéu de couro, sentindo nos olhos secos pela poeira e pelo sol uma frescura desacostumada e um penoso arquejar no peito largo, murmurou desoladamente: - Ô sorte, meu Deus! Comer cinza até cair morto de fome! (p. 25).

O que falta no espaço, Chico busca nas entranhas do seu ser. Os olhos desabitutados à água, tanto externa quanto interna, respondem ao quadro de tristeza. A cor cinzenta da paisagem é digerida, faz parte, desde então, do organismo, do íntimo do ser. É assimilada antropofagicamente. A comunhão conclui-se. Besta e

espaço compartilham sincronicamente a paisagem. No ato de deglutir a cinza, um passa a fazer parte do outro *participando-se/absorvendo-se*.

Rachel de Queiroz busca, ao longo do romance, delimitar traços ético-morais relativos ao "matuto" sertanejo. O pobre reparte. A semelhança sentida pelo e com o outro nos aproxima: "Ter algo em comum com outro sempre fora a condição da fraternidade consumada nos laços inter-humanos pelas categorias da amizade e do amor" (LINS, 2006: 172).

Simmel afirma:

Acima de tudo, o significado prático do ser humano é determinado por meio da semelhança e da diferença. Seja como fato ou como tendência, a semelhança com os outros não tem menos importância que a diferença com relação aos demais; semelhança e diferença são, de múltiplas maneiras, os grandes princípios de todo desenvolvimento externo e interno. Desse modo, a história da cultura da humanidade deve ser apreendida pura e simplesmente como a história da luta e das tentativas de conciliação entre esses dois princípios (2006: 45).

Na "desolação cinza da paisagem", Chico Bento avista um grupo de retirantes como ele arranchados sob um juazeiro, curiosamente verde. Estavam descarnando uma rês que "estava toda esfolada. A cabeça inchada não tinha chifres. Só dois ocos podres, malcheirosos, donde escorria uma água purulenta". O bicho havia morrido de mal dos chifres, iriam comê-la "mode não dar para os urubus" (2006: 44). Não poderiam abrir mão da carniça, disputada pelas aves de arribação e pelos homens e mulheres, igualmente, de arribação. Faíscas são geradas da relação entre os urubus e os

retirantes. Na natureza, eles são iguais, precisam disputar o alimento em decomposição.

Chico Bento sente o outro em si, não apenas de maneira superficial. Ao ver os outros semelhantes consumirem carne putrefata, sente comoção, resvalando no seu código ético-moral. A *experencição* o leva a *participar* do outro e, a partir disso, a tomar uma iniciativa fraterna. Ao dar-se conta da situação, mecanismos de consciência são ativados. Uma gama de identificação comunitária surge forte, ostensiva, entre o observador e o observado. Eles, os retirantes, afinal eram só um:

Alargou os braços num gesto de fraternidade: “- Por isso não! Aí nas cargas eu tenho um resto de criação salgada que dá para nós. Rebolem com essa porqueira pros urubus, que já é deles! Eu vou lá deixar um cristão comer bicho podre de mal tendo um bocado no meu surrão!” (pp. 44-5).

Nosso protagonista sente-se ligado aos outros retirantes, se reconhece entre eles e neles. Georg Simmel esclarece acerca do indivíduo e seu pertencimento grupal. A condição de se estar subposto em um *bando* objetiva-se no mundo concreto na similaridade entre “inclinações afetivas e normas de vontade de juízo, e que penetram o indivíduo como tradições conscientes e inconscientes” (2006: 43). As tendências culturais não granjeiam sozinhas a identificação entre *eu* e *nós*. É essencial a perfilhação entre as sensações. Projeta-se, destarte, a dor do outro em mim. Associado à pertença de “origem”, a consciência entra em ebulição. Passa-se, então, a constatar semelhanças profundas entre *ele(s)* e *eu*, não apenas restritas a partilhas culturais.

Pode-se afirmar que os episódios cotidianos em que eles [os homens] percebem conscientemente as semelhanças são apenas uma pequena fração dos inúmeros casos em que a semelhança os determina, sem que eles tenham disso consciência. As semelhanças percebidas conscientemente - por exemplo, nos rostos - em comparação com as incontáveis semelhanças das quais não temos consciência, ou que não são percebidas de todo, são como a pequena ponta do *iceberg*, visível na superfície do mar, em comparação com a poderosa massa submarina (BENJAMIN: 2011, 109).

Imerso em um processo peculiar de identificação entre o conjunto e ele, Chico Bento apercebe-se incluído entre os outros equivalentes. Nosso retirante, sem se importar com o porvir, divide a pouca carne que há em seu embornal com seus congêneres. A autora/narradora ressalva o gesto de fraternidade. O sertanejo no "seu estado natural" é altruísta, não se importa em abrir mão de algo em nome do outro, do bando. Lídia Jorge, em *Noite das mulheres cantoras*, declara que "na história de um bando conta-se sempre a história de um povo" (2012: 9). Por meio da identificação com o bando, criamos laços, nos sentimos parte de um povo.

E o bode sumiu-se todo...

Cordulina assustou-se:

- Chico, que é que se come amanhã?

A generosidade matuta, que vem na massa do sangue e florescia no altruísmo singelo do vaqueiro, não se perturbou:

- Sei lá! Deus ajuda! Eu é que não haverá de deixar esses desgraçados roerem osso podre (QUEIROZ: 2006, 45).

O ato de compaixão para com os retirantes famintos transborda na simpatia que adquirimos pelo outro.²² André Comte-Sponville nos elucida o significado da simpatia: "O que é simpatia? É a participação afetiva dos sentimentos do outro (ter simpatia é sentir juntos, ou do mesmo modo um pelo outro)" (2009: 116). Para o autor, a compaixão significa a presença do eu na dor e na tristeza. Chico Bento reflete perfeitamente as conhecidas assertivas de Sartre e Dostoiévski. "Todos somos responsáveis por todos", afirma o filósofo existencialista francês. O escritor russo afiança: "Todos somos responsáveis por tudo perante todos". Chico Bento, ao repartir o pouco, infecciona a miséria, abrandando a calamidade.

Os miseráveis se auxiliam. Em vista da inépcia do Estado e das classes dominantes, um socorre o outro no desespero de uma situação limite, se não criada, estimulada criminalmente pelos mecanismos de poder. Deixa-se os retirantes, os indesejáveis, morrerem de inanição. Rachel de Queiroz sugere, desta feita, uma generosidade inerente ao sertanejo pobre, que partilha com outros sertanejos pobres como ele uma tragédia, uma vez que eles são muitos Severinos iguais em tudo na vida, na sina e na morte.²³

²² Outro, no caso, se refere ao ser externo ao meu corpo, pois no ambiente eles são semelhantes.

²³ Referência a *Morte e vida severina* (1954-55), de João Cabral de Melo Neto.

4.3 Sobrevivência

Sem saber desde o Sertão meu próprio enterro eu seguia.

(João Cabral de Melo Neto, *Morte e vida severina*)

É hora em que a morte é certa, mas ninguém deserta se for pra lutar. [...] Pra não morrer de morte igual fugi e andei. [...]

*Quanta cruz no meu caminho!*²⁴

(Alcivando Luz e Carlos Coqueijo)

Em tempos de chuvas frequentes, o sertão do Nordeste apresenta-se uma terra fértil e a salvo de doenças tipicamente ligadas aos trópicos. O ar seco, com baixa densidade, contribui para que os males oriundos do excesso de umidade fiquem distantes. A lavoura e a criação de gado, no início do século XX, consistiam nas principais atividades econômicas. A relativa abundância dos tempos de chuva entra em choque com o clima de escassez gerado pela seca, o que nos faz lembrar dos versos de uma canção:

No Ceará quando chove
Fartura tem a granel
Tem muito arroz e feijão
Tem cana pra fazer mel.

(João do Vale, 1981)

A presença da água, aliada à perenidade dos rios, mudaria a face famélica do polígono das secas no tempo das estiagens.

²⁴ Canção interpretada por Clara Nunes em 1968, por ocasião do IV Festival Internacional da Canção Popular, lançada em compacto homônimo no mesmo ano.

Se o sertão do Nordeste não estivesse exposto à fatalidade climática das secas, talvez não figurasse entre as áreas de fome do continente americano. Infelizmente, as secas periódicas, desorganizando por completo a economia primária da região, extinguindo as fontes naturais de vida, crestando as pastagens, dizimando o gado e arrasando as lavouras, reduzem o sertão a uma paisagem desértica, com seus habitantes sempre desprovidos de reservas, morrendo à míngua de água e de alimentos. Morrendo de fome aguda ou escapando esfomeados, aos magotes, para outras zonas, fugindo atemorizados à morte que os dizimaria de vez, na terra devastada (CASTRO, 2012: 158-9).

O sertanejo flagelado não foge do sertão. Chico Bento recua, acalentando projetos de uma vida melhor em outras paragens. Desertava, entretanto, da seca, da miséria companheira da estiagem. Nos anos 1930, o exilado de sua terra foi retratado largamente pelo Regionalismo nordestino. Geralmente chegava a outras terras fugido da seca. Cumpre sublinhar que a fuga, provisória, jamais pode ser considerada como acovardamento. Os exilados ansiavam pelo término do período de míngua para que, assim, pudessem regressar ao seu recanto. Expulsos do paraíso, com o tempo compreendiam fugazmente que cedo ou tarde a chuva viria.

No meu Cariri
quando a chuva não vem
não fica lá ninguém
somente Deus ajuda
se não vier do céu
chuva que nos acuda
macambira morre
chique-chique seca
juriti se muda

Se meu Deus der um jeito
de chover todo ano
se acaba o desengano
o meu viver lá é certo
no meu Cariri
pode se ver de perto

quanta boniteza
pois a natureza
é um paraíso aberto.

(MELLO e CALVACANTI, 1973)²⁵

A identificação do sertão como lar permearia não apenas a música e a poesia, mas também a literatura do Brasil. O sertanejo aparece em inúmeros romances das décadas de 1930, seja em Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego ou Lúcio Cardoso. A retirada de sua terra natal, efêmera, não consistia em uma separação total. Para tanto, os flagelados trabalhavam a pleno vapor, buscando forças em sua "alma sertaneja". Onde houvesse trabalho, lá estavam eles, prontos para doar seus braços robustos e queimados de sol. Impedidos de permanecer, devido à falta d'água, a saída era compulsória. Caso a chuva fosse perene, como nos versos da canção "Meu Cariri", seu viver lá seria certo.

No romance *Usina* (1936), José Lins do Rego personifica o sertanejo de forma instigadora. Os trabalhadores exilados, homens fortes, altivos, solapados somente pela seca, não se intimidavam frente ao trabalho:

Os sertanejos [...] batiam na usina, aos bandos, contratando tarefas. Só queriam receber dinheiro corrente, nada de vales. Metiam-se assim nos partidos, nas limpas e, enquanto o eito da fazenda se mexia devagar, os sertanejos raspavam terra com uma velocidade de máquina (2002: 166).

José Lins do Rego diferencia, dentre os outros empregados, o sertanejo, habituado aos mais duros regimes de trabalho, a semear na cinza uma promessa, uma expectativa. Podemos entender por

²⁵ Canção gravada por Clara Nunes, no álbum *Clara Nunes*, de 1973.

retirante a pessoa que se retira de um lugar rumo a outro, que ofereça melhores condições de trabalho. Essa pessoa não se considera inapta. O ambiente a torna compulsoriamente inapta. Vale destacar a relação intrínseca do habitante com o meio. Diante de toda sorte de empecilhos que apresenta o polígono das secas, o sertanejo recua por questão de sobrevivência. Toma fôlego, espera o momento certo para regressar.

Podemos entender o vínculo entre homem/mulher e região como um vazio existencial causado pela ausência do lugar. Estar deslocado do meio cultural equivale a encontrar-se em um entrelugar, no qual nossas referências culturais bambeiam. Por isso, a notícia da chuva no sertão, verdadeira dádiva, causa alvoroço no coração do nordestino. Poderia, assim, voltar para sua querência, sua terra seca e, esporadicamente, miserável. Contudo, *sua terra*.

Podiam contar com os corumbas [sertanejos] até que, para as bandas do sertão, os relâmpagos aclarassem, porque só ficavam por ali esperando que as chuvas caíssem pelas suas caatingas. Não havia pedidos que os contivessem. Com a chuva a terra deles era um presente dos céus (REGO, 2002: 167).

A sobrevivência dos retirantes dependia da partida, temporária na maioria das vezes, com o fito de esperar. A espera angustiosa cessava com a notícia das "dádivas do céu". Sabiam que cedo ou tarde poderiam reexperimentar a fuga, em razão das secas serem sazonais. A descrição do autor paraibano, uma das mais comventes da década de 1930, testifica, bela e amargamente, os resultados de um período de estiagem para os sertanejos, a

devastação causada por um céu de “nuvens ingratas”, alheias ao sofrimento humano:

Naquele ano de seca, os sertanejos haviam descido em bandos, trazendo as mulheres e os filhos. Vinham trabalhar por um quase nada que lhes desse para comer e beber. Quem os vira, nos anos anteriores, vivos, exigentes, cantando pelos acampamentos, orgulhosos, não os reconheceria naquele jeito que estavam. Verdadeiros cacos humanos. Dois anos de seca passaram por cima deles, comendo, devorando tudo o que eles tinham de gente (2002: 335).

Somada à situação limite de fome e desespero, havia a antipatia dos moradores das várzeas, já que os sertanejos barateavam o valor diário de seu trabalho devido à concorrência: “O povo não gostava dos retirantes. O dia de serviço baixava com a invasão dos sertanejos famintos” (2002: 336).

N’*O Quinze*, Rachel de Queiroz ocupa-se em, por meio de Chico Bento, demonstrar/denunciar toda a situação catastrófica na qual (sobre)viviam os exilados da seca. Chico Bento, junto com sua família, percorria um caminho incerto, heroico. Percorrer a pé uma distância enorme, indo ao encontro de um quadro talvez mais horrendo que o do sertão.

Nosso vaqueiro presencia sua cômpute transformar-se em uma imagem tétrica. Testemunha, pouco a pouco, Cordulina sucumbir, perder o viço, reduzir-se a uma aparência espectral, ser consumida, absorvida pela cor cinzenta da paisagem assolada pela seca facínora. Insidiosamente, a fome devorava sua companheira:

Chico Bento olhou dolorosamente a mulher. O cabelo, em falripas sujas, como que gasto, acabado, caía, por cima do rosto, envesgando os olhos, roçando na boca. A pele,

empretecida como uma casca, pregueava nos braços e nos peitos, que o casaco e a camisa rasgada descobriam. A saia roída se apertava na cintura em dobras sórdidas; e se enrolava nos ossos das pernas, como um pano posto a enxugar se enrola nas estacas da cerca (2006: 69).

Ao recordar a Cordulina de outrora, podemos perspectivar a metamorfose provocada pela estiagem. Em pouco tempo ela seria tragada, absorvida pela fome, e então não seria mais humana, faria parte do cenário seco, meticulosamente arquitetado pela estiagem, enfeitando o horizonte com seus ossos brancos, como os das reses.

Uma cena peculiar é representativa das relações de poder e das transformações do ser causadas pela fome: o abate de uma cabra aparentemente vadia. Chico Bento a descarna ávido. A fome lhe oferece impulso, energia última que doa agilidade às mãos. De repente, surge um homem furibundo: “- Cachorro! Ladrão! Matar minha cabrinha! Desgraçado!” (p. 71).

No momento em que o reclamante avança e toma-lhe a presa, tão promissora, o vaqueiro sente que lhe estão tomando “aquela carne em que seus olhos famintos já se regalavam, da qual suas mãos febris já tinham sentido o calor reconfortante” (p. 72). No auge do desespero, o vaqueiro suplica, em posição de subalternidade, um pequeno quinhão que fosse do animal morto: “- Meu senhor, pelo amor de Deus! Me deixe um pedaço de carne, um taquinho ao menos, que dê um caldo para a mulher mais os meninos! Foi pra eles que eu matei! Já caíram com a fome!...” (p. 72).

Chico não encontra no “dono da presa” a generosidade matuta através da qual ele, tempos atrás, oferecera sua comida a outros retirantes, igualmente vítimas da fome. O resultado do pedido são

xingamentos: ladrão, sem-vergonha. Em meio a um gesto brusco, o homem detentor da propriedade, sempre furioso, revolve a criatura morta, da qual lhe atira as tripas. Apesar da vontade de guerrear inerente à sua natureza, Chico Bento permanece genuflectido. Foi apenas um ímpeto à batalha... Após o imbróglio, "ainda esteve uns momentos na mesma postura, ajoelhado", e, "antes de ser erguer, chupou os dedos sujos de sangue, que lhe deixaram na boca um gosto amargo de vida" (p. 73).

Nesse caso, a morte alimenta a vida. A cabra morta forneceria alimento, engrenaria a vida. As tripas recebidas pelo vaqueiro humilhado representam todos os restos recebidos pela legião de sertanejos. O que sobra a eles? Tripas. Partes quase inúteis, que ninguém almeja ou deseja aproveitar. Do pouco, do parco, do quase descartável, a família retirante tira sustento. Pedro, filho de Chico Bento e Cordulina, ao contrário do pai, que permaneceria prostrado durante algum tempo, toma posse do fato que ficara no chão e corre para a mãe. A fome do corpo, mais forte que o abatimento moral, prepondera. A necessidade de sobrevivência do corpo mostra-se mais urgente. Forma-se um quadro singular entre pai e filho. Ao passo que Chico permanece derribado, Pedro, ágil, sem perder tempo, apodera-se das tripas e as leva para a mãe. Entre a prostração reflexiva do pai e a diligência do filho, percebemos os ditames dos embates morais, a fronteira sutil entre a consciência do fato ocorrido e a imperiosa manutenção do corpo e da vida.

O ato de matar para comer de Chico e o ato de tomar do "dono da cabra" nos remetem a traços fortes da organização social, tão perseverantemente demonstrada no romance por Rachel de Queiroz. A organização do poder e da propriedade distorce o significado das reais necessidades dos homens e das mulheres. No capitalismo, o direito subjetivo à propriedade privada deforma a prerrogativa imprescindível da sobrevivência.

A posse de bens e valores, no caso, a cabra, sobrepõe-se à fome. Somos, segundo a equivocada lógica reinante, responsáveis unívocos por nossa condição. No caso de sermos miseráveis, a culpa recai sobre nós mesmos. O indivíduo é peremptoriamente responsável por si e pelo seu papel social, ignorando-se os condicionamentos do meio. Torna-se motor da história, não inserido propriamente em um dado conjunto de semelhantes, mas capaz de ter êxito ou não. Aqui, entende-se o sucesso como uma categoria criada arbitrariamente dentro do mercado de consumo. Sucesso passou a significar a quantidade de bens: quanto mais possuímos, mais êxito temos. Quanto menos possuímos, mais fracassados somos. Com o tempo, a sociedade passou a atribuir imenso valor ao quantitativo, em detrimento do qualitativo.

Para que se assegure o direito à propriedade privada, consentiu-se tacitamente o uso da força ou da violência. A posse, o ter, atropela a indispensabilidade frente à escassez do outro. A ordem precisa ser mantida e a propriedade, resguardada. Ignora-se, portanto, o direito do homem e da mulher à preservação da vida.

Para Benjamin, a violência pode ser utilizada como meio para fins justos ou injustos:

Qualquer que seja o modo como atua uma causa, ela só se transforma em violência, no sentido pregnante da palavra, quando interfere em relações éticas. A esfera dessas relações é designada pelos conceitos de direito e de justiça (2011: 121).

A justiça consistiria em repartir com o próximo os bens disponíveis na natureza, mesmo que o direito subjetivo e simbólico afirme a pertença. Ao fechar os olhos para a fome e agir com violência, o proprietário se mostra antiético. O modo coercitivo empregado pelo detentor do animal reverbera no âmago de Chico Bento, pois a violência utilizada é talvez pior que a física, já que ecoa na moral do sertanejo.

A ideia de posse está entranhada até nos mais necessitados, mesmo no momento em que mais precisam. O arribador, ao ser surpreendido pelo dono da cabra, sozinho e desarmado, teria meios lícitos para reagir: portava uma faca e, afinal, estava lutando pela própria sobrevivência e de sua família. A reação de Chico não pode ser considerada, de maneira alguma, como covarde. Não permanece de cócoras em respeito e temor ao dono. Submete-se à propriedade privada e ao sistema, tão arraigados na consciência de todos, levando-nos a sucumbir perante um desvio da "regra" imaginária e ilógica da posse: "Chico Bento, tonto, desnortado, deixou a faca cair e, ainda de cócoras, tartamudeava explicações confusas" (p. 71). A queda da faca simboliza a impossibilidade de resistência. Não de força, pois Chico portava um objeto que podia

ser utilizado como arma. A viabilidade de insurgência se esvai frente a todo o poder criado, falho e imaginário, que a propriedade tem. O sertanejo se sente usurpador do alheio. Não lhe passa pela mente a necessidade de sobreviver. O direito de propriedade prevalece. Chico Bento entende esse direito, inoculado malfazejamente em sua consciência.

Aos pobres ensina-se, desde a tenra idade, a implorar os restos. Mesmo em uma situação limite, de fome e morte iminentes, respeita-se, ou melhor, submete-se à ordem. A violência empregada pelo "detentor da comida" não é utilizada por Chico. No seu entender, o que lhe resta é suplicar: "Caindo quase de joelhos, com os olhos cheios de lágrimas que lhe corriam pela face áspera, suplicou de mãos juntas" (p. 73). Como uma prece, Chico roga o alimento, implora pela vida ao depositário do maná. Reage de maneira vexatória à usurpação. Em seu *ritus* moral, a pior infração a ser cometida é o roubo, e o sertanejo, trabalhador por natureza, não se porta como ladrão.

Enquanto Chico permanece algum tempo de joelhos, o menino Pedro chega à mãe com as tripas e, ao ser inquirido por ela sobre do que seria aquilo, responde: "É a tripa de uma criação... O papai matou, mas veio o dono tomar, e por milagre ainda deu o fato..." (p. 73). O milagre ressoa como uma falsa generosidade. As entranhas, as sobras do animal abatido, são o que cabe a Chico Bento e a todos os flagelados. Segundo Compte-Sponville:

A generosidade é a virtude do dom. Não se trata mais de "atribuir a cada um o que é seu", como dizia Spinoza a propósito da justiça, mas de lhe oferecer o que não é

seu, o que é de quem oferece e que lhe falta. Que também se possa assim satisfazer a justiça, certamente é possível (dar a alguém o que, sem ainda lhe pertencer, sem mesmo lhe caber segundo a lei, lhe é devido de uma maneira ou de outra: por exemplo, dar de comer a quem tem fome), mas não é necessário, nem essencial à generosidade (2012: 97).

O proprietário da animália não é generoso, ao contrário de Chico Bento. Em seu caminho, mesmo possuindo pouca comida, nosso retirante divide com outros seu quinhão, para que eles não consumam uma rês morta de mal dos chifres, disputando-a com os urubus. O gesto do retirante tem contorno diferente no entendimento do dono do animal. O abate da cabra foi uma contravenção. Amenizar a fome, um crime. Merece, portanto, castigo, e não alívio para o corpo: "Tome! Só se for isto! A um diabo que faz uma desgraça como você fez, dar-se as tripas é até demais!..." (p. 72).

Queiroz diferencia e delimita o comportamento dos sertanejos, ou melhor, dos "detentores de bens" e dos "não detentores", os humildes. Os pobres (os nordestinos de arribação) se auxiliam: mesmo não dispendo de muitos recursos, dividem o que têm com prodigalidade. Os possuidores de bens, entregues e integrantes do sistema capitalista, não são solidários. Apesar de ter consciência de que dividir suas iguarias significaria faltar mais tarde, Chico as reparte com generosidade, que, segundo André Comte-Sponville,

parece dever mais ao coração ou ao temperamento; à justiça, ao espírito ou à razão. Os direitos humanos, por exemplo, podem constituir objeto de uma declaração. A generosidade, não: trata-se de agir, e não em função de determinado texto, de determinada lei, mas além de qualquer texto, além de qualquer lei, em todo caso

humana, e unicamente de acordo com as exigências do amor, da moral ou da solidariedade (2012: 98).

Chico, ao compartilhar sua comida com outros, contrapondo-se ao dono da cabra, se identifica com eles. Sente que faz parte de um mesmo povo. Não no sentido étnico nem regional, mas humano. Tão humanos, tão parecidos, que dividem a mesma sina: errar pelo mundo afora à procura de sombra, de água, de comida, de sobrevivência, expulsos pela natureza ingrata dos seus rincões. O ato de dividir na miséria simboliza a solidariedade:

Ser solidário é pertencer a um conjunto *in solido*, como se dizia em latim, isto é, "para o todo". [...] A solidariedade é antes de mais nada o fato de uma coesão, de uma interdependência, de uma comunidade de interesses ou destinos. Ser solidários, nesse sentido, é pertencer a um mesmo conjunto e partilhar, conseqüentemente - quer se queira, quer não, quer se saiba, quer não - uma mesma história (COMTE-SPONVILLE, 2012: 98).

Todos são um. Enquanto isso, a riqueza, derivada do lucro, divide os homens, pois para que exista é necessária a disputa. Na pobreza, todos partilham de algo em comum, seja o destino, a sorte, a fome. Não têm nada de material a perder, todavia prezam algo que não se pode mensurar: a moral. Chico se envergonha ao perceber que legitimamente abateu um animal que, a princípio, não sabia que tinha dono. Regras tortuosas foram burladas, sem intenção. Se fôssemos pensar que o mundo é dos fortes, Chico se sairia melhor, estava com a faca e acompanhado do filho. Contudo, o mundo não é dos mais fortes, e sim dos depositários de valores materiais, sejam pecuniários ou bens.

Em determinado momento, Cordulina pede ao filho que arranje água, as vísceras precisavam ser cozidas. Por distração ou desconhecimento, o menino encaminha-se para a residência do “proprietário da cabra”:

O pequeno bateu e pediu água. Na salinha, com a cabra morta sobre uma mesa, o homem gesticulava com fúria, contando a história à mulher; e vendo chegar o menino, voltou-se, feito uma onça:

- Por aqui ainda, seu cachorro? Não tem água coisa nenhuma! Já pra fora! Deviam estar na cadeia! Vamos, já pra fora! Achou pouco o que ainda lhe dei?

Mas às últimas palavras, já Pedro ia longe, assombrado, numa carreira desabalada de cachorro enxotado.

Chegou junto da mãe, chorando de vergonha e de susto:

- O homem botou a gente pra fora, chamando de tudo quanto é nome... (p. 74).

Não apenas a natureza negou água ao menino, que representa, nesse caso, os retirantes. Analogamente, o *homem* renuiu a água. Não há saída. A narradora caracteriza o homem como onça e a criança, como um cachorro assustado. Animais de portes diferentes, tanto no tamanho quanto no poder de ataque. *Não há água coisa nenhuma!* Realmente não havia água para os retirantes. Enfurecido, o homem se comporta como a própria natureza frente aos sertanejos retirantes. Afirma a não existência de água. Brada, declara a seca, a impossibilidade de permanecer. Expulsa-o, como foram expelidos do sertão os sertanejos: “Vamos, já pra fora!”. Qual mãe ingrata, a natureza se confunde com o homem possuidor. Ambos escorraçam os da terra.

Para o dono da cabra, por tentarem acabar com a fome, eles mereciam cadeia. A sociedade, além de suprimir todos os recursos de sobrevivência dos cidadãos, relegando-os à penúria, cria

mecanismos coercitivos de manutenção da propriedade, inviabilizando de uma vez por todas a vida digna. A pobreza é então criminalizada, como, aliás, sempre foi no decorrer da história e ainda o é. As tentativas de subsistir à opressão, criada pelo próprio meio, são rotuladas de delitos.

Pedro, ao ouvir as palavras do homem, foge em desabalada carreira, semelhante talvez aos nordestinos, "cachorros enxotados" de suas plagas pela seca. Ao encontrar a mãe, após a desventura, o menino, chorando, diz que o homem havia botado "a gente pra fora". Ora, somente Pedro havia ido à procura de água. O termo "a gente" possivelmente indica a expulsão coletiva. Não foi apenas Pedro o expulso, e sim a coletividade da escassez, a pobreza. Foram banidos de uma realidade em que poderiam viver com dignidade, e não amargar penosamente a fome ou errar pelo mundo afora.

No fim de tudo, hão de se contentar, de bom grado, com os restos, as sobras, as migalhas: "E num foguinho de garranchos, arranjado por Cordulina com um dos últimos fósforos que trazia no cós da saia, assaram e comeram as tripas, insossas, sujas, apenas escorridas nas mãos" (p. 74). As sobras dos rebotalhos são a parte que lhes "cabe desse latifúndio".²⁶

O governo e a alta sociedade muito pouco ou nada fizeram para amenizar a fome de milhares (possivelmente milhões) que sucumbiram e sucumbem frente à miséria. Somente as tripas, os restos, disfarçados em uma filantropia demagógica e rala, são oferecidos como presentes de luxo aos flagelados.

²⁶ Referência a *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto.

Rachel de Queiroz, no croniconto "Seca", publicado em um livro de nome *O caçador de tatu* (1966), reelabora a cena. As coisas tinham mudado. Os homens precisavam reagir, nem que fosse na ficção. Dois "cabras", um baixo e escuro e um alto e alourado, cujas vestimentas eram puros farrapos, batem à casa de um cidadão oferecendo-lhe o couro de uma cabra. Eles mataram o animal, não sabendo de quem era. Enquanto isso, sua mulher cozinhava a carne. O velho, provável dono do bicho, enerva-se, perguntando quem havia dado ordem para abater a cabra. A resposta de um deles é enigmática: "- Matei com ordem da fome. O senhor quer ordem melhor?" (1994: 131).

O proprietário, em um gesto "de caridade", resolve encerrar a história e ainda lhes oferece uma cuia de farinha. Todavia, em seu discurso sublinha a "grandeza" do seu gesto:

- Eu podia mandar prender vocês, para aprenderem a não matar bicho alheio! Mas têm crianças, não é? Tenho pena das crianças! Leve essa farinha, comam e tratem de ir embora. Daqui a uma hora quero o pé de juazeiro limpo e vocês na estrada. Podem ir! (1994: 132).

Um dos homens recebe a cuia com farinha e não agradece. A seu ver, favor nenhum fora concedido. Atentar contra a propriedade consistia em delito de peso. O dono da cabra vocifera: "Cabra desgraçado, além de fazer o malfeito, recebe favor e nem sequer abana o rabo" (1994: 132). Ao passar pela família arranjada, o velho proprietário, frente à dignidade do homem baixo e escuro, baixa os olhos.

Diferentemente da cena apresentada n'*O Quinze*, os sertanejos demonstram altivez, não se curvam, nem se ajoelham perante o opressor. Em meio à miséria extrema, possuir e não repartir é imoral. Os retirantes não se contentariam com as tripas, o resto, queriam o necessário. Rachel de Queiroz nos mostra a possibilidade de se fazer algo novo, de transformar-se. Muitas vezes, o tempo pode (re)modelar os papéis sociais, ressignificando a ordem estabelecida. Em um exemplo raro e peculiar na literatura brasileira, a autora cearense, com o passar de quase quatro décadas, reavalia as transformações ocorridas nesse entreato:

MORALIDADE: Este caso aconteceu mesmo. Faz mais de trinta anos escrevi uma história de cabra morta por retirante, mas era diferente. Então, o homem sentia dor de consciência, e até se humilhou quando o dono do bicho morto o chamou de ladrão. Agora não é mais assim. Agora eles sabem que a fome dá um direito que passa por cima de qualquer direito dos outros. A moralidade da história é mesmo esta: tudo mudou, mudou muito (1994: 132).

Sobre a miséria

*Dia a dia, com forças que iam minguando, a miséria escalavrara
mais a cara sórdida, e mais fortemente os feria com a sua garra
desapiedada.*

*Só por um milagre iam aguentando tanta fome, tanta sede, tanto
sol.*

(Rachel de Queiroz, *O Quinze*)

5.1 Da fome

*Mandacaru é vermelho como o sol do sertão
Cacimba seca é espelho, pega fogo no chão
Sem água o gado se perde,
O que mata o boi, mata o verde
É sede
Barriga grande de filho é barro, é bico, inchação,
Que o fim do magro novilho é o bico do gavião
Sem mato o gado não come, o que mata o boi, mata o homem
É fome.²⁷*

(Guinga & Paulo César Pinheiro)

²⁷ Música interpretada por Clara Nunes, do álbum *Nação* (1982).

Com o advento da seca, mingam as possibilidades de o pobre sobreviver no sertão, desestrutura-se seu meio de trabalho e causa-se o caos na estrutura de vida dos sertanejos, sobretudo os desassistidos e não proprietários. Josué de Castro aponta:

Com as secas, desorganiza-se completamente a economia da região e instaura-se a fome no sertão. Os seus efeitos sempre desastrosos são de amplitude variada, conforme se trate de seca parcial, limitada a pequena área, ou uma grande seca abrangendo considerável extensão, ou, finalmente, de uma seca excepcional, das que atingem todo o sertão em bloco (2012:199).

A seca que atingiu o Nordeste em 1915 teve dimensões catastróficas, haja vista a enorme região de abrangência da falta d'água e estiagem. A carência de insumos básicos para a manutenção da vida leva a quadros de horror. *N'O Quinze*, a todo instante a fome assalta as páginas do livro como uma personagem. A sua presença é imanente à totalidade dos sertanejos pobres. A paisagem padece. Seres humanos são reduzidos pela fome a sombras, vultos, espectros de algo que perdeu o viço e cambaleia lutando, sem sentir, contra a morte. A carência reduz os pobres à quase inexistência. Ao longo do romance, os retirantes confundem-se entre si, formam uma "massa" disforme de vultos que teimosamente sobrevivem em meio à miséria.

O sol poente, chamejante, rubro, desaparecia rapidamente como um afogado no horizonte próximo. Sombras cambaleantes se alongavam na tira ruiva da estrada, que se vinha estirando sobre o alto pedregoso e ia sumir no casario dormente dum arruado. Sombras vencidas pela miséria e pelo desespero, que arrastavam passos inconscientes na derradeira embriaguez da fome. Uma forma esguia de mulher se ajoelhou no chão vermelho. Um vulto seco se acocorou ao lado e mergulhou

a cabeça vazia entre os joelhos agudos, amparando-a com as mãos (2006: 77-8).

A fome surge como um moto mantenedor da fraca energia que movimenta as "sombras cambaleantes", as "sombras vencidas", as "formas esguias". A vida definha, o desespero instaura-se no sertanejo. Com o moral corroído, a legião esquelética de retirantes se atraca com o pouco, o pouco, tentando segurar-se, encontrar um prumo para resistir. Tornam-se sombras na tentativa de, cada vez mais, permanecer vivos. O ato de tornar-se penumbra não pode ser entendido aqui como uma fatalidade do destino, nem brincadeira de mau gosto na natureza. O sertanejo, tendo subsídios básicos para manter-se no sertão, lá permanece. Luta intimamente com o pouco, o escasso.

A seca propulsiona o instinto de sobrevivência do humano. Rachel de Queiroz, no croniconto "O caso da menina da estrada de Canindé", escrito em 1947, nos diz:

Em tempo de seca sempre acontecem coisas; com o flagelo, parece que os homens perdem o temor de tudo: quem nunca tinha feito mal a nada vira besta-fera, porque a fome é má conselheira e a miséria não tem pena de ninguém (2006: 76).

O imperativo da sobrevivência em meio à miséria cria um estado de exceção em que aparentemente os mais fortes preponderam. Queiroz, no decorrer do romance, procura desvelar, na voz da narradora onisciente, os mecanismos que levam à animalização de homens e mulheres. O recrudescimento da violência se dá não por simples desejo de exploração, como ocorre no sistema capitalista,

mas pelo imperativo da vida, mais simples, o somente existir no mundo, sem ostentação.

No romance estudado, contemplamos a miséria pelos olhos de Chico Bento e sua família. Conceição vislumbra a fome por meio da caridade que tenta entabular. Podemos aferir o choque de realidade causado em um indivíduo não flagelado por meio dos sentimentos de Ceição.

Os migrantes, depois de empreenderem uma viagem de morte através do sertão seco, ao chegarem à cidade são postos sob vigília. Com o temor de que os sertanejos famintos saqueassem Fortaleza, as autoridades os encarceravam ao ar livre ou em tendas inóspitas. Em arguto ensaio, o professor de História da Universidade Federal do Ceará Frederico de Castro Neves, no artigo "Curral dos Bárbaros: Os Campos de Concentração no Ceará (1915 a 1932), tomou como instrumento de análise *O Quinze*, por esse romance conter realidades irrefutáveis acerca dos campos:

O romance, sem apelar para a sociologia da literatura nem para a teoria literária, é uma representação do real sócio-histórico e, como tal, sujeito a apropriações que não correspondem necessariamente à ideia tradicional de "ficção" como algo irreal ou ilusório. Uma leitura "literal" do romance parece válida para a história como qualquer outra (1995: 95).

Conceição atemoriza-se frente à fome e procura ajudar, ainda que em escala reduzida, os esfomeados. A caridade, disfarçada sob o manto do ajudar ao próximo por amor, é carregada de uma peculiaridade que vale a pena apontarmos. Toda a opinião pública devota-se à "ajuda" dos desvalidos. Sempre existem mobilizações em massa para a arrecadação de recursos. A sociedade vê tal

empreendimento com bons olhos e, assim, talvez a burguesia procure se redimir de uma culpa inconsciente pela miséria, causada por uma distribuição de renda escandalosamente injusta.

A população, ao empenhar-se na causa dos necessitados, de certa forma exime o governo de sua obrigação social e moral de mobilização de recursos. Na verdade, a miséria é gerada por um descompasso social. Se a força "abstrata" que entendemos por Estado elaborasse um plano de partilha de renda igualitário e oferecesse oportunidades semelhantes a todos, a fome diminuiria e o caos social minoraria. A falta de estrutura governamental, aliada à sanha do capital, gera pobreza, e esta alimenta e propulsiona a miséria.

Desse modo, chegamos a um paradoxo. As pessoas ajudam porque o Estado não presta atendimento à população pobre; o poder não socorre adequadamente contando com a "solidariedade" das pessoas. O ideal seria que nos campos de concentração não houvesse ajuda cidadã, ou melhor, o ideal seria os campos não existirem. Para muitos, aliás, eles não gozavam de existência. A forma mais eficaz de reduzir algo à opacidade é apagá-lo. N' *O Quinze*, Rachel de Queiroz coloca à mostra toda a miséria escondida tacitamente. O desagradável deve ser mostrado e, conseqüentemente, denunciado. A literatura não mais oferecerá espaço para o agradável, as mazelas sociais existem e devem ser justamente expostas.

O caso da protagonista do romance foge à regra da caridade fácil, apesar de meramente figurativa. Não estamos julgando o mérito da protagonista, e sim tecendo considerações sobre o efeito

da solidariedade de massa nas ações estamentais. Nossa "heroína", professora, aliás, empenhava-se em prestar ajuda ao campo de concentração. Do trabalho, ia para o desfile da miséria, "e só chegava de tardinha, fatigada, com os olhos doloridos de tanta miséria vista, contando cenas tristes que também empanavam de água os olhos da avó" (2006: 77). Empenhava-se em uma causa sem retorno concreto.

Uma verdadeira exceção à regra, pois em certa medida sabia, por uma análise superficial, que o esforço empreendido por ela frente ao espetáculo da miséria oferecida no Campo de Concentração era via de mão única. Mesmo sabendo disso, obstinava-se em socorrer os famintos como podia:

Conceição passava agora quase o dia inteiro no Campo de Concentração, ajudando a tratar, vendo morrer às centenas as criancinhas lazarentas e trôpegas que as retirantes atiravam no chão, entre montes de trapos, como um lixo humano que aos poucos se integrava de todo no imundo ambiente onde jazia (p. 134).

Conceição talvez se importasse com o outro por sentir identificação emocional com eles. O outro existia, pulsava. Apesar da ajuda prestada ser deveras pequena, pois o problema da fome é estrutural, Ceição fazia o possível. Engajava-se em uma causa vista como nobre: amenizar a fome dos flagelados. Muitos fechavam os olhos frente ao espetáculo da miséria. A autora coloca lado a lado o sentimento de compadecimento e o de descaso, o egoísmo e o desconhecimento proposital. Da mesma forma que Conceição empenhava-se em ajudar os refugiados, as irmãs de Vicente - no sertão ainda, mas protegidas da miséria, pois não eram pobres -

preocupam-se com afazeres diversos. Lourdinha, por exemplo, encomenda tecido para confeccionar um vestido:

De fato, a letrinha desenhada da prima encomendava cinco metros de cambraia azul-clara, com carocinhos brancos: "dou esse trabalho a você porque Vicente é muito capaz de trazer madapolão por cambraia..." (2006: 79).

A descrição do pedido de Lourdinha destoa propositalmente do labor empreendido por Ceição em prol dos flagelados. A narradora coloca face a face o importar-se com o outro e a indiferença. O pouco caso de Lourdinha funciona como uma metonímia; podemos entender o todo pela parte. Simboliza a população majoritariamente, o não importar-se com a dor. Mesmo sendo moradora do sertão, ou seja, em caso de seca, vizinha da penúria, Lourdinha não consegue participar do outro. A dor dos sertanejos de arribação não lhe pertence, pois ela não se sente elemento componente do sertão, não daquele real, seco, escasso, mas daquele abastado, repleto de sinhás e sinhôs. Conceição não deixa de considerar, sutilmente, a desfaçatez do pedido: "- Eu até falei contra esses luxos de vestidos, nuns tempos como os de agora..." (2006: 79).

O desdém com os "andarilhos da fome" não se localiza apenas no longínquo sertão. Em plena cidade, quando Chico Bento bate à porta da casa do delegado para solicitar ajuda, pois seu filho estava desaparecido, ouve uma voz: "- Abre não, menina, é retirante... É melhor fingir que não ouve..." (p. 87).

Enquanto a indiferença reina, a personagem fome desestabiliza o humano. Ao longo do romance, são narradas cenas que beiram o sinistro. Uma delas, desde o século XIX descrita no romance *A fome*, de Rodolfo Teófilo, nos choca: o canibalismo.

A moça encolheu os ombros:

- Tolice! Mas vamos falar noutra coisa? Ande, conte o que há de novo no sertão!

- Contar o quê? História de seca? Diz que um negro lá para as bandas de Morada Nova matou um menino, salgou, e ficou comendo os pedaços, aos poucos (2006: 80-1).

Pedro, filho de nossa retirante, ainda menino, foge. Talvez em uma tentativa de sobreviver ou de amenizar o sofrimento de seus pais. Situações extremas nos conduzem a soluções escabrosas e inusitadas. A própria miséria é uma situação limite e dramática. Há casos de mães famintas que alugam os filhos esqueléticos a terceiros, para que estes possam esmolar e dividir o dinheiro ou os donativos recolhidos. A loucura, por vezes, se mostra como uma saída frente ao desespero. Pessoas enlouqueciam de fome. Possivelmente uma forma de tentar escapar à realidade, de negação do subconsciente frente a uma situação real.

Vicente contava a história de uma mulher conhecida que endoidecera, quando viu os filhos morrendo à falta de comida. Dona Inácia observou:

- Talvez tenha enlouquecido também de fome. Fome demais tira o juízo (2006: 81).

Histórias da seca povoam o romance, causando uma mixórdia desencontrada de pavor, piedade e curiosidade. A fome entranha-se em todos, não apenas nos que passam necessidade. Quem está "a salvo" de suas garras desapiedadas padece no cenário quase

quimérico de morte. Não obstante, alguns olham ao redor e logram perceber o outro em si. Outros ignoram o adjacente e ocupam-se em adquirir produtos de luxo, ou tão somente ignoram o outro, fingindo que ele não existe.

A fome serve como mola propulsora de todo tipo de exploração. Quando o homem ou a mulher encontram-se em uma situação limite, não há código moral que os contenha. No caso de Chico Bento, havia a família. Não estava sozinho consigo mesmo, outros seres dependiam dele. O sistema se aproveita arditosamente de uma situação de extrema miséria e pobreza para, assim, como dizia Darcy Ribeiro, desvelar-se uma máquina de moer gente.

A situação desastrosa na qual se encontra Chico Bento, representante em pessoa de todo o drama vivido por milhares de retirantes, não o torna inferior, tampouco digno de pena. Falamos aqui daquela piedade fraca e sem sentido que atribuímos às pessoas ineptas. A tragédia que se abateu sobre o vaqueiro não o conduz a crises íntimas no campo da moralidade. Em certos momentos, ele passa a vislumbrar de maneira crítica os acontecimentos circundantes e se sente em descompasso entre o ser (eu) e o estar.

A tragédia contém uma substância poética, como não ignoramos, desde os gregos. Isto para dizer que a penúria (de alimentos, mas igualmente de conceitos, de expectativas) não desencadeia por força a suposta crise moral. Há uma grandeza em estar à beira do abismo, como notaria Kant em seu conceito de sublime ligado às catástrofes. A consciência de que o vulcão permanece ativo, enquanto caminhamos na borda da cratera, não nos torna frágeis ou maus (LINS, 2011: 235-6).

Andar sempre à beira da morte, tendo a miséria e a fome como companheiras e, ainda assim, subsistir dignamente, eis o aspecto poético da multidão que Chico Bento representa. Apesar de todas as intempéries, da escassez na natureza, do jugo formulado e colocado em prática pelo sistema, eles teimam em resistir, pelejam por sobreviver.

5.2 Pobreza acorrentada ou Relações de compadrio

*Essa cova em que estás,
com palmos medida,
é a conta menor
que tiraste em vida.
É de bom tamanho,
nem largo, nem fundo,
é a parte que te cabe deste latifúndio.*

*Não é cova grande,
é cova medida,
é a terra que querias
ver dividida.*

*É uma cova grande
para teu pouco defunto,
mas estarás mais ancho
que estavas no mundo.*

*É uma cova grande
para teu defunto parco,
porém mais que no mundo
te sentirás largo.*

*É uma cova grande
para tua carne pouca,
mas terra dada
não se abre a boca.*

(João Cabral de Melo Neto, *Morte e vida severina*)

Nas regiões brasileiras menos abastadas e com maior incidência de pobreza, as relações entre patrões e empregados, ou proprietários e não proprietários, são peculiares. A dinâmica social surgida da miséria coletiva gera uma série de relações verticais e desproporcionais entre as diferentes classes ou segmentos da sociedade. Seja nas áreas rurais, onde as relações de dependência são mais gritantes, seja nas regiões urbanas, o pobre desempenha um papel subalterno, de mera mão de obra.

Na roça, como no feudalismo, existe uma espécie de vassalagem e suserania. Os agricultores cultivam a terra dos senhores e estes oferecem àqueles proteção e favores. Vale ressaltar que tais favores sempre estão em descompasso com a força despreendida pelos protegidos. Em um relacionamento vertical não há espaço para igualdade ou justiça. Os componentes em jogo são desiguais, não partem de perspectivas similares.

Aos cultivadores, geralmente se oferecem pequenos expedientes. A prole gerada pela associação de dois pobres é oferecida à sinhá ou ao sinhô. Nasce, assim, uma relação de compadrio. Os senhores da terra passam a fazer parte da família. Torna-se desnecessário sublinhar que essa inserção ou mistura de senhores e "protegidos" dá-se de forma desproporcional e arbitrária. Geralmente os sinhôs comandam a moral e a vida dos moradores de suas terras. A lei é criada pelo dono. A presença do Estado e/ou da justiça é inexistente.

A nulidade de poderes estatais explica-se pelo entranhamento dos proprietários na política, logo, nos aparelhos de Estado. As fazendas existiam em um mundo apartado do legal. Eram organismos independentes. As regras dos domínios senhoriais tornavam-se definitivas. A justiça se fazia ao bel-prazer dos proprietários, pois geralmente a nomeação para os cargos de delegados eram feitas por indicações, criando, assim, uma dependência entre favorecedor e favorecido.

Quanto mais habitantes havia em seus domínios, mais poder delegava-se aos senhores. Os grandes proprietários influenciavam, por exemplo, as eleições. O fenômeno conhecido como voto de cabresto consistia no "voto por obrigação". Os moradores da fazenda, ou melhor, os "vassalos", indicavam quem aprazia ao senhor, delineando um sufrágio inverossímil, sempre procurando atender aos seus interesses particulares, criando e renovando um mecanismo de perpetuação de seu poder.

A literatura brasileira fartou-se de representar o compadrio em suas páginas. Em José Lins do Rego, exímio escritor da nostalgia senhorial açucareira, Lula de Holanda representa o grande senhor proprietário, dono da fazenda Santa Fé. Em Jorge Amado, sobretudo no chamado ciclo do cacau, é farta a presença dos senhores, trazendo no rastro de suas vidas todos os descabros e meandros políticos. O cotidiano do sertão não fugiria à regra, repleto de sinhás, sinhôs, coronéis que mandam e desmandam no microcosmo social da fazenda e na macrossociedade, por meio de uma

rede complexa de relações, estabelecendo, assim, uma labiríntica estrutura de poder.

As relações de compadrio fogem aos limites da zona rural. No meio citadino, o intrincado jogo de influências intrapessoais perdura. O respeito às regras sociais dilui-se frente aos *contatos*. Atualmente, o compadrio tomou outros contornos: existem padrinhos políticos. Alianças estabelecem-se em torno de interesses econômicos ou eleitoreiros. Formam-se, então, clãs políticos. Desde o pequeno universo da roça até a cidade do interior, desde as capitais estaduais até a federal, tudo se resolve, tudo se arranja por tratados pessoais. O privado confunde-se com o público, assim como a relevância do que é essencial sofre mutações em conformidade com a facção em voga. Mudando as figuras de poder, o sistema permanece intacto, feito uma ciranda sem fim, na qual, quando se troca de lugar, a música mantém-se inalterada.

No romance, as relações de compadrio ou camaradagem interpessoal mostram-se perceptíveis em vários momentos da trajetória dos nossos protagonistas. Chico Bento, ao dar conta do desaparecimento do filho Pedro, procura o delegado da região. De posse do endereço, chama à porta. Após ser confundido com sertanejo pedinte, alguém acaba por atendê-lo: o próprio delegado. Quando Chico Bento lhe expõe o drama do sumiço do filho, o representante da lei afirma taxativamente que não há solução para o caso: “- Não tenho jeito que dar não, meu amigo... O menino,

naturalmente, foi-se embora com alguém... Um rapazinho, assim sozinho, muita gente quer" (p. 88).

Ao reconhecer em Chico um rosto familiar, ou melhor, o de seu compadre, sempre espantado com a "miséria esquelética e esfarrapada do retirante", as relações se modificam. O delegado Luís Bezerra era padrinho de Josias.

De um momento para o outro, a impossibilidade de agir vira emergência, possibilidade:

- Vou mandar dois cabras atrás de seu menino. Não mando praça porque só tem lá em Redenção. Aqui no Aracape só requisitando.

Do alpendre, mandou um moleque com um recado, e dois cabras chegaram:

- Vocês vão ver se encontram um menino, filho de retirante, que atende por Pedro. Sumiu-se essa noite. Vejam lá se dão jeito de achar. O pai anda em tempo de correr doido e é meu compadre! (p. 91).

A ordem de procurar o menino, realçada pela afirmação "é meu compadre", é reveladora dos mecanismos de sociabilidade do sertão (do Brasil todo, aliás). Chico Bento e a família recebem pequenas ajudas, alimentos, roupas e passagem de trem para a cidade.

Entretanto, nesse caso não podemos categorizar as relações de compadrio essencialmente como negativas. A ausência do Estado como elemento catalisador e organizador da sociedade funciona como alavanca para a falha social e humana. O comentário da narradora testemunha a eficácia do compadrio nesse tipo de situação: "Alma boa, o compadre Luís Bezerra! Tinha arranjado passagens, dera uma roupa sua ao Chico Bento, tinha feito a Doninha arranjar um vestido velho para Cordulina..." (p. 91).

Ao chegar à capital, alojada inospitadamente nos campos de concentração criados pelo governo, que temia saques hipotéticos da população flagelada, a família de Chico Bento é descoberta por Conceição, em uma de suas sucessivas peregrinações ao campo de miseráveis.

E a moça, todos os dias, na confusão de gente que ia chegando ao Campo, procurava descobrir aquelas caras conhecidas, que deviam vir bem chupadas e bem negras, provavelmente irreconhecíveis, com sua casca grossa de sujeira. Afinal ali estavam. Foi realmente com dificuldade que os identificou, apesar de seus olhos já se terem habituado a reconhecer as criaturas através da máscara costumeira com que as disfarçava a miséria (p. 94).

Há tempos, Conceição havia batizado um dos filhos de Cordulina, Manuel, alcunhado de Duquinha. Não deixa de notar a figura famélica a que estava reduzido o afilhado. A fome havia lhe corroído a carne e começava a lhe roer os ossos, em sua sanha descontrolada. Só por um mistério, talvez, o pequenino menino poderia ter sobrevivido. Devido a uma força nordestina, estranha e incompreensível que, como diz João Cabral de Melo Neto, "teimosamente se fabrica". Percebemos como a miséria consome o humano, desfigura o ser, reduzindo-o a pó, ou melhor, a pele e osso.

E a criança que outro tempo trazia Cordulina tão gorda, era decerto aquela que lhe pendia do colo, e que agora a trazia tão magra, tão magra que nem uma visagem, que nem a morte, que só, talvez, um esqueleto fosse tão magro... (p. 95).

Chico, ao chegar ao agrupamento, sente-se estático, sem forças, esfomeado, reduzido a nada. Esvaziado de si mesmo e preenchido pelo horror. "Ele de cócoras, junto dela, com os dois outros meninos agarrados nas pernas, não teve forças nem de se mexer, de caçar um recurso, nem de, ao menos, tentar descobrir um rancho" (p. 103).

Por intermédio da comadre, a família retirante consegue um "lugarzinho" um pouco melhor - contudo, ainda inadequado - que o ar livre no qual estava, exposta ao tempo. Tratava-se de uma espécie de barraquinha de zinco antes ocupada por uma velha que morava com a neta. Com a morte da avó, a menina fora "tomada por uma família".

Uma vez instalados na cobertura humilde, Ceição chama Chico para receber a dose diária de ração.

E saiu depressa, segurando as pregas da sua saia de lã azul, em direção ao local de distribuição; atrás dela Chico Bento arrastava os pés, curvado, trêmulo, com a lata na mão estendida, habituado já ao gesto, esperando a esmola (p. 97).

A imagem construída no ato de arrastar os pés e estender a mão para pedir é singular. Metaforiza o gesto de subserviência que reduz o sertanejo a nada. Habitado a labutar nas fazendas, cuidar das reses e revolver a terra, Chico sente incômodo por depender dos outros. Em seu orgulho ferido, a contragosto habituou-se à mendicância. Temos uma narradora que transmuta os sentimentos do flagelado. A voz narra, descreve e parece sentir, junto às personagens, seus dramas. Aproveita-se a exposição do terrível

para demarcar os limites e fricções das relações entre os sertanejos, sejam abastados ou pobres.

Em Chico Bento, o hábito do trabalho assoma com tanta força que, mesmo alquebrado e em estado lastimável, pede ajuda à comadre para que encontre emprego. Não deseja sentir-se inútil, quer ser dono do próprio sustento, da própria vida. Mesmo porque a ração diária de comida recebida não era suficiente:

- Eu sei, eu sei, é uma miséria! Mas você assim, compadre, tão fraco, lá aguenta um serviço bruto, pesado, que é só o que há para retirante?!
Ele alargou os braços, tristemente:
- A natureza da gente é que nem borracha... havendo precisão, que jeito? Dá pra tudo... (2006:103)

Além de ter que se haver com todo tipo de sorte a que a natureza os submetia, os retirantes eram destinados aos trabalhos mais pesados. Aproveitava-se, assim, a força de trabalho dos miseráveis a um preço baixo. O que havia para retirante consistia em serviço bruto, pesado. Com esse expediente, as forças exíguas dos miseráveis minavam, os flagelados se transformavam em combustível para a máquina de exploração.

Apesar disso, surge em Chico Bento a expectativa de trabalhar no Tauape, um açude em construção. Ceição se anima, mas é alertada por Chico da quase impossibilidade de se arranjar trabalho por lá, pois muitos haviam se dirigido ao açude, bem recomendados, e voltaram sem obter sucesso. Porém, no caso de a comadre intervir, conseguir um aval do bispo, possivelmente ele conseguiria alocação no açude: "- Só se a comadre arranjasse um cartãozinho do bispo...". Conceição não se intimida nem se faz de rogada: "- Pois

eu vou ao palácio do bispo! Fique certo, vou e arranjo. Mais um ou dois dias, e você está no Tauape..." (p. 104).

Armado com um cartãozinho do bispo e um bilhete particular de Conceição à senhora que administrava o serviço, Chico Bento conseguiu obter o ambicionado lugar no açude do Tauape. No bilhete, a moça fazia o possível para comover a destinatária; e a senhora, apesar de já se ter habituado a esses pedidos que falavam sempre numa pobreza extrema e em criancinhas famintas, achou jeito de desentulhar uma pá e ela mesma guiou o vaqueiro aturdido, com seu ferro na mão, e o entregou ao feitor (p. 106).

Chico Bento procurava, em certa medida, abandonar o estado catatônico no qual estava mergulhado. A partir do trabalho, se sentiria em atividade, vivo. O movimento é a vida, faz o sangue pulsar. Mesmo sendo explorado descaradamente, não precisaria se submeter tanto às privações, ou, pior, à esmola. No romance, o trabalho, a despeito da exploração, é valorizado como elemento propulsor de dignidade. O humano passaria a ser aparentemente "dono" de si e do seu sustento.

O vaqueiro trabalhou arduamente durante o dia, "só de longe em longe parava para tomar fôlego, sentindo o pobre peito cansado e os músculos vadios" (p. 106). As horas pesadas de trabalho com o estômago vazio amenizavam-se com a esperança de possuir algo para aliviar a existência minguada. No entanto, a lembrança de Cordulina e seus filhos no "ranchinho improvisado" o atormentava. Ao meio-dia, ao lhe servirem pirão e um pedaço de carne, sente-se incomodado ao recordar-se da família: "E até amargou o gosto daquela carne, lembrando-se que Cordulina, a essa hora, engolia

talvez um triste resto de farinha, e junto dela, devorada a magra ração, os meninos choravam..." (p. 107).

O sentimento de angústia perante a fome da prole e da companheira só amenizaria ao final do expediente, quando sentiu no bolso o dinheiro, pouco, pouco, mas ganho com o suor do seu trabalho. O valor pecuniário adquirido pelo vaqueiro representaria uma possível reconstrução de sua dignidade e vida:

À tarde, quando sentiu tinir no bolso o jornal ganho, um novo sentimento o animou. Tinha finalmente algum dinheiro - só dois níqueis, é bem verdade! - mas dinheiro ganho com seu esforço, com os calangros dos seus braços, e que o auxiliaria a alimentar a filharada esfomeada... (p. 107).

Chegando ao pequeno regaço pobre e improvisado, sente satisfação de poder, com o próprio trabalho, com o suor de seu corpo, proporcionar alguma satisfação aos filhos. Cordulina, devido à demora, já se afligia, pois, acostumada que estava com o infortúnio, temia que qualquer eventualidade houvesse acontecido com ele. Durante toda a jornada de fome narrada no romance, é a primeira vez que Chico consegue alimento sem precisar se humilhar nem esmolar. Sua dignidade de sertanejo está, quiçá, restabelecida, ainda que tenuamente.

Bastava que Chico Bento demorasse um nada, para que ela andasse aflita, ansiosa, tremendo por qualquer nova desgraça que chegasse sem se saber como. Ele trazia um pão, rapadura e um pouco de café. E o alvoroço da meninada que o acolheu, e lhe arrebatou as compras, bem lhe pagou as tristes horas do dia, curvado sobre a pá, em tempo de morrer de calor e cansaço... (p. 107).

O trabalho de Chico Bento fora conseguido graças às relações de compadrio que ele havia travado com Conceição. A protagonista lhe serve de elemento de apoio desde a sua chegada à cidade. Caso não fosse assim, eventualmente a família retirante estaria em uma situação bem mais delicada.

Com o padecimento de Manuel, o Duquinha, Conceição tenta convencer Cordulina a doá-lo para ela. Era corriqueiro as mães e os pais pobres darem seus filhos para outrem. Chico Bento fere-se no alto da sua dignidade: "E tu não tem pena de dar teus filhos, que nem gato ou cachorro?" (p. 108). A mãe, não menos angustiada, pensa no futuro de sua cria, de "tão triste e tão magro que não tinha para onde descarnar". O que aguardaria o Duquinha, ainda doente, pertencendo a uma família de retirantes miseráveis? "Ao menos a madrinha lhe faria gente". O sentido de ser gente, nesse caso, nos foge à compreensão. O que faria do ser *gente*? Ao afirmar que Ceição faria do filho gente, Cordulina, sem o saber, categoriza e delimita campos. Se ele se transformaria em gente, significa que ele não o era. A mãe retirante, talvez sem o saber, reduz a sua prole e todos que ela carrega, como personagem em seu significado metaforizador, visto que ela representa muitos, como "não gente". O pai, por fim, com a iminência da morte do filho, desabafa: "- É... dê... Se é da gente deixar morrer, pra entregar aos urubus, antes botar nas mãos da madrinha, que ao menos faz o enterro..." (p. 108). Cordulina pensava de maneira mais pragmática que o marido. Era melhor longe deles do que com eles, assim não precisaria amargar mais alguns anos de vida na miséria. Pensamento

parecido ele teve ao descobrir que Pedro, o outro filho, havia fugido com os comboieiros de cachaça: "Talvez fosse até para a felicidade do menino. Onde poderia estar em maior desgraça do que ficando com o pai?".

Não podemos, contudo, negar o tratamento dado a Duquinha por Conceição. A madrinha desdobrava-se e fazia do afilhado promessa de um milagre. Ao levá-lo ao médico, este se horroriza: "- Mas, também, que esqueleto a senhora foi arranjar! Há retirantes que têm crianças mais sadias..." (p. 111). Percebemos, assim, que o expediente de dar os filhos, seja devido à pobreza, seja devido à persuasão aliada à miséria, era costumeiro. Faziam dos filhos dos retirantes repositório maternal, aproveitando que os "meninos da seca são tão milagrosos que às vezes escapam". Muitas vezes, a criação dessas crianças oriundas do sertão servia para futuramente haver mais dois braços de mão de obra no seio da família adotiva. Quando Ceição colocou o menino em seu quarto, para que dormisse consigo, a avó, D. Inácia, obtemperou: "- Para que esses luxos? Por que você não bota o menino no quarto da criada, com a Maria?" (p. 110). Podemos considerar, em certa medida, que Duquinha encontrava-se em uma posição confortável frente aos seus "irmãos de sorte", pois encontrara uma mãe adotiva cuidadosa e carinhosa que, a princípio, o trataria feito um igual.

O sistema de compadrio no Nordeste transpassa todos os setores da sociedade. No romance *O Quinze*, a autora parece tecer uma ode à instituição tão culturalmente entranhada em seu "sertão". Conceição representa a grande provedora, o elemento que

pode transitar entre os diversos setores e segmentos, possibilitando, destarte, saídas para Chico Bento e companhia.

Certa tarde, o vaqueiro chama Ceição à parte. Confessa-lhe que muito lhe aprazeria migrar para o Maranhão ou para o Amazonas. A comadre aterroriza-se, nesses lugares há muita doença, por que não para o Sul, São Paulo? Conceição aciona toda a sua rede de contatos para conseguir as passagens:

As passagens se obtiveram não sem custo. Conceição conheceu a maçada das esperas intermináveis nas salas de Palácio, onde se espalhavam grupinhos de sujeitos cochichadores. [...] Enfim, aí estavam na sua mão os papelinhos azuis (p. 115).

Em determinado momento, a narradora insere, em meio à conversa entre Ceição e Chico, um cego cantor de viola. Sua cantilena, uma toada dolorida, apresenta traços importantes relativos ao sistema de compadrio:

No céu entra quem merece
No mundo vale quem tem...
Eu, como tenho vergonha,
Não peço nada a ninguém...
Que me parece quem pede
Ser cativo de quem tem...

(p. 114)

Quantos milhares ou, talvez, sem exageros, milhões de vítimas da seca, tiveram suas existências aniquiladas por conta do descaso do sistema? As Conceições, porventura, não seriam tantas no mundo, mesmo com determinados vícios de classe. A história de superação de Chico Bento, Cordulina e seus filhos, podemos afirmar, é uma exceção dentro da regra de miséria e morte.

Rachel de Queiroz faz d'O *Quinze* um romance de possibilidades. Dentro da ficção, materializa uma história do porvir, da tentativa do acerto, da probabilidade de viver. Para tanto, utiliza da estratégia do compadrio, tão comum em sua terra, conquanto tece críticas justas, como na toada, para dar asas à promessa, à esperança e à sobrevivência.

5.3 Expulsão ou Exílio

*Não é viagem o que fazem
vindo por essas caatingas, vargens;
aí está o seu erro
vêm seguindo o próprio enterro.*

(João Cabral de Melo Neto, *Morte e vida severina*)

Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida. Fabiano estava contente e acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era nem onde era. [...] E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. [...] Que iriam fazer? Retardaram-se, temerosos. Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinhá Vitória e os dois meninos.

(Graciliano Ramos, *Vidas secas*)

A situação limite vivida por Chico Bento o fez partir. Não poderia mais permanecer em uma terra que, paradoxalmente, ao mesmo tempo em que havia lhe oferecido tudo, tirara-lhe quase tudo o que possuía. Fizera-o perder o trabalho, os filhos e, em certo momento, ainda que ilusoriamente, a dignidade. O vaqueiro tentaria amenizar a angústia em terras distantes do Sul, na verdade Sudeste, do Brasil. Não mais a natureza o maltrataria tanto assim.

Tentaria reconstruir-se, fundar algo novo em si próprio. No entanto, ao receber os bilhetes de Conceição, foi assaltado por uma mágoa dúbia:

Por que a comoveu [Conceição] tanto o alvoroço triste com que foi recebida por Chico Bento, quando chegou com as passagens? Ele estendera a mão ossuda, e nos seus olhos doentios uma estranha faísca luziu:
- Amém! (p. 116).

Semelhante ao fim de um rosário de expiações, Chico Bento parece tentar encerrá-lo com um "amém". O fim de um caminho seco e miserável em que fora destituído e reduzido, por um triz, a nada. Um misto de mágoa e ressentimento o abate. Talvez não pela terra em si, pelo seu sertão, pelo Nordeste; mas a situação gerada por uma catástrofe natural o faz embaçar os olhos.

A fuga não consiste em simples capricho, ou pura vontade de "mudar os ares". O trabalho na região minguava a cada dia. Além de ser escasso, era extremamente mal remunerado, de modo que quase impossibilitava sustentar os filhos. Sem falar na seca. Afinal, quando ela iria terminar? Uma das piores da história do Ceará. No embate entre ficar ou migrar, partir foi a solução encontrada. Não por covardia, pois, ao contrário de Vicente, que permaneceu no sertão seco, o vaqueiro sem recursos, pobre empregado, ainda com a responsabilidade do rebento, não tinha condições de permanecer. Queria dignidade, viver com honra, aquela que obriga o ser humano a tomar a dianteira de sua vida e batalhar pelo seu sustento.

Chico Bento deixou cair os braços magros, num gesto de desânimo:

- Então que é de se fazer? A senhora bem está vendo que eu não posso ficar aqui, nesta desgraça... Serviço no Tauape quase não tem mais... Onde é que eu arranjo com que dar de comer aos filhos, se não for de esmola? (p. 113).

A partir do momento em que ele recebe as passagens, passa a sentir-se apartado daquela realidade. Buscaria sobreviver dignamente, dando o "de comer" aos filhos sem precisar apelar para a caridade pública. Pouco a pouco, nosso retirante não mais estaria submerso nas sombras famélicas da pobreza extrema. Gradativamente, sua alma ia se esvaindo rumo ao Sul do país.

Chico Bento olhava para o cenário habitual, mas já com o desinteresse, o desprendimento de um estrangeiro. Um dia ou dois, e nunca mais veria aquela gente que vivia e formigava ao seu redor, chocalhando os ossos descobertos, arrastando em exclamações a voz lamentosa (p. 116).

Cordulina emociona-se mais do que o esposo. Ainda sentia laços com aquela terra, tão ingrata, tão benquista, afinal a sua terra. Chico Bento, ao referir-se aos retirantes como "aquela gente", cria um distanciamento. De viagem marcada, sente que em pouco tempo não mais estará ali, não participará daquele quadro macabro de desolação. Por ingenuidade ou desconhecimento, o retirante supunha que um mundo melhor o aguardava, repleto de possibilidades, vida e trabalho. Deixaria de ouvir para sempre aquelas vozes de lamento amplificadas dia a dia pela fome. O rompimento do cordão umbilical com a sua querência não se daria, nem poderia sê-lo, repentinamente. A partir do instante no qual o flagelado tem a certeza da partida, começa em seu ser uma

distensão suave, que se alarga gradativamente. Quanto mais chega perto o momento, a sensação de fuga e de *não pertencimento* aumenta.

Na alma do retirante e logo migrante, operam vários sentimentos contraditórios e estanques entre si. Na beira do desenlaçamento do ser com o seu lugar de origem, memórias e reminiscências brotam involuntariamente. As saudades já sentidas de seu lugar e de seu povo entram em embate não só com a vontade, mas com a necessidade de partir.

Não mais poderia permanecer subjugado a outrem. Sobrevivendo à base de donativos, reduzido a quase animal, sem poder de ação, já que o meio o impossibilita totalmente, faz o que lhe resta: fugir.

Cordulina aproximou-se enxugando os olhos:

- Você já sabe, Sinhá Aninha, que nós vamos todos para São Paulo?

Sinhá Aninha pôs as mãos, num espanto ansioso:

- Meu Deus! E quando?

- Quando, Chico?

Ele custou a responder. Qualquer coisa lhe travava a garganta, penosamente. Seria possível que fossem saudades daquela miséria, daquele horror? E a vista interior do vaqueiro mostrou-lhe a imagem da casa abandonada, fechada e viúva nas Aroeiras...

- Quando Chico?

- Depois de amanhã... (p. 117).

Chico Bento, ao ser inquirido sobre a data de sua partida, para um momento, demora a responder. Nesse interregno, rememora. Uma miscelânea de saudades, *prendimento* e desprendimento assolam seu ser. Concomitantemente, lembra-se de seu canto, da sua terra. Um sentimento de dor e saudade trava-lhe a garganta, a vontade de ficar e a urgência de partir. A imagem formulada por sua memória

serve-lhe tanto para aumentar a saudade quanto para impulsionar a sua partida, levar a cabo o exílio. Ao recordar da casa abandonada, fechada e viúva das Aroeiras, surpreende-se a sentir saudades daquela miséria e daquele horror. No espaço de um instante, sua vontade/saudade, que lhe embaraçava a garganta, se desfaz.

O tratamento dispensado aos retirantes em vias de fuga/expulsão toma contornos diferentes. No dia da partida, Conceição se entusiasma de vê-los partir. A avó, D. Inácia, retruca:

Que exagero, Conceição! Você há de ir à praia com semelhante sol! Essa gente não embarca do mesmo jeito? A moça teimava: iria; a avó insistiu:
- E sozinha! Vai apanhar um defluxo, ficar ainda mais queimada! (pp. 117-8).

Por fim, a moça parte em direção ao cais, pedindo para que D. Nácia fosse "boazinha". Podemos nesse trecho sublinhar aspectos importantes. Conceição humaniza os retirantes, tanto nas atitudes quanto no discurso. Ao contrário da avó, que os chama de "essa gente", vê nos retirantes um elemento semelhante. D. Inácia comporta-se de maneira mais pragmática: sua neta indo ou não, o vapor partiria do mesmo jeito. Conceição age e pensa de maneira diferente. Não era simplesmente pela presença dela, e sim pelos laços sentimentais criados com a família de flagelados.

O embate entre o velho e o novo resulta em atitudes novas. Será que a narradora nos quis testificar que os tempos mudariam e que as atitudes frente à miséria se modificariam? Nessa cena, a

antítese criada entre Conceição, representando o novo, e a sua avó oferece uma esperança de humanização do outro, no caso, dos sertanejos de arribação. Não mais poderiam ser tratados como coisas, objetos, animais, aos quais tudo poderia acontecer independentemente da vontade das pessoas. Os seres humanos, ao longo da história, passaram, guardadas as devidas proporções, a proteger-se da natureza. Entendiam os sertanejos da seca como reses sujeitas ao tempo e ao espaço. A maioria da sociedade não entenderia que os miseráveis eram confiscados metaforicamente, ou melhor, concretamente, de todos os mecanismos de sobrevivência. Contavam apenas com o corpo, que insidiosamente a fome levaria a fino, comendo a carne dos pobres com uma sanha severa. Dos retirantes, humilhados e ofendidos, despojavam tudo, reduzindo-os a bichos sujeitos ao tempo. O mais lancinante dessa tentativa de despimento do ser consistia na consciência. O eu dos flagelados não era destruído. Eles estavam sujeitos ao seu código de honra e moral; por mais que o mundo os reduzisse, eles ainda subsistiam.

A partida dos migrantes, geralmente feita em navios de carga, realiza-se de maneira dramática. Não sabemos ao certo se o drama reside no futuro pouco promissor que eles teriam no Sul/Sudeste do país ou na despedida triste e agoniada de sua terra. Talvez o incômodo sentido resida no fato de que não estavam em um navio comum. Para a maioria esmagadora dos retirantes, aquela embarcação era um tumbreiro.

No porto, "eles já estavam na ponte, magros, encolhidos, apertados uns contra os outros, num grupo miserável e cheio de

medo” (p. 118). Chico Bento se sentia atraído pela imagem onipotente do navio boiando no mar. Um misto de aventura e obrigação cinge seu ser. Precisava partir, fugir. Para tanto, tornava-se necessária a esperança. Urgia encontrar força e ponto de apoio para a empreitada (a)venturosa.

Chico Bento fitava o navio, escuro e enorme, com sua bandeira verde de bom agouro, tremulando ao vento do Nordeste, o eterno sopro da seca. Sentia como que um ímã o atraindo para aquele destino aventuroso, correndo para outras terras, sobre as costas movediças do mar... (p. 119).

O espetáculo da saída dos nordestinos compunha um quadro tétrico e triste. Toda partida é dolorosa. O desconhecimento do destino leva-os a uma dúvida frente ao futuro. Não sabem o que há no porvir. O vaqueiro aguardava Ceição para despedir-se. Os laços de afeto foram estabelecidos: “- Já estava com medo de que não viesse...” (p. 119). A comadre via-os como seres humanos, participantes e inclusos na mesma humanidade que ela. Cordulina, ao despedir-se de sua “benfeitora”, se emociona: “- Deus lhe pague! Nossa Senhora lhe proteja! E tenha sempre caridade com o nosso pobre filhinho!” (p. 119). Duquinha ficaria sob os cuidados de sua madrinha, pois ela se apossara do filho da retirante: “- Ah! Esse é meu, não dou mais. Vou fazer dele um homem! Não, comadre, aquele vocês não levam!...” (p. 115).

O que a mãe despojada de seu filho iria fazer frente à sentença de sua comadre? Antes, Cordulina fora saqueada pela fome, perdera Josias, Pedro, a casa, o chão sertanejo, e agora se desfazia do filho mais novo, Duquinha. A perda do filho mais novo,

afinal a madrinha o salvou, configura-se expediente do compadrio e da sociedade estratificada, e, porventura, injusto e arbitrário.

O momento de embarque contém traços que podem elucidar alguns meandros embutidos na situação. Após a despedida final, os retirantes têm de transpor o espaço entre a escada e o bote. As crianças, como era de se esperar, gritavam "assombradas". Cordulina descia "vagarosa e trêmula". Então ela pula, sem jeito e empurrada. A mãe de Duquinha, a que mais sentia a partida, não empreende a simbólica entrada no navio espontaneamente. Ela é jogada para fora, expulsa. Nosso vaqueiro, mais seguro de si e de suas decisões, "numa agilidade inesperada, transpôs sozinho o espaço entre a escada e o bote" (p. 120).

A voz da narradora não deixa de tecer considerações certas acerca da partida e do destino dos sertanejos. No barco, os membros da família "fugitiva" novamente se agarram, assombrados pelo desconhecido e ansiosos, temendo o futuro. Conceição, em terra, emociona-se e pranteia a partida dos amigos. O trabalhador responsável pelos guindastes comenta: "- Tem gente pra tudo neste mundo! Uma moça branca, tão bem pronta, chorar mode retirante!..." (p. 120).

Podemos supor o incômodo que causavam os retirantes à sociedade. As imagens famélicas geradas pela miséria não eram desejadas. Não por serem desgastantes e indignas. Considerava-se o próprio flagelado inconveniente. Expulsá-los era o que se devia fazer. Por isso a surpresa do trabalhador, ao ver uma moça branca chorar por tão pouco... Ensejar a partida dos flagelados, então,

era ordem do dia, com a promessa de um duvidoso e inseguro futuro bom.

Iam para o desconhecido, para um barracão de emigrantes, para uma escravidão de colonos... Iam para o destino, que os chamara de tão longe, das terras secas e fulvas de Quixadá, e os trouxera entre a fome e mortes, e angústias infinitas, para os conduzir agora, por cima da água do mar, às terras longínquas onde sempre há farinha e sempre há inverno... (p. 120).

A migração, amplamente utilizada, era estimulada e financiada pelo governo. Fazia parte de uma política social para o sertão. Tal medida consistia em despovoar a região das secas no Nordeste, expulsando sobretudo a população pobre. Esse mecanismo perdura até hoje, ainda que com menor intensidade. Transformaram os pobres nordestinos vitimados pela estiagem extrema em mão de obra farta e barata.

O elemento *expulsor* de suas terras os conduz para terras distantes, onde há a promessa (e não a certeza) de uma vida tranquila. A mesma água que mata é aquela que serve de estrada para uma possível salvação, pois eles vão pelo mar, repleto de possibilidade e esperança, tendo o navio como flâmula uma bandeira verde.

Não podemos ignorar o conhecido espírito aventureiro e de resistência do sertanejo. Migrar está na alma do nordestino. A própria Rachel de Queiroz afirma:

É, não gostamos de morrer fácil. Não nos deixamos dizimar sem luta, pela pobreza, o abandono e a incultura; não nos conformamos com a sentença de que devemos ficar quietos no nosso canto de braços cruzados

esperando o fim; ou aguardando que Deus mude de ideia e nos mande um bom tempo. [...] Obedecendo ao mesmo tempo ao instinto de sobrevivência que nos leva a procurar outras terras, outros climas, onde escapar vivo não seja tão duro ou, às vezes, quase impossível (1993: 201-2).

Considerações finais

Após a partida, entendida aqui como expulsão ou fuga, o drama da seca ainda perdura no romance. A maior personagem entre todas as outras, a fome, persiste, vicejando a cada dia. O que resta ao povo sertanejo de riba é clamar ao sobrenatural. Na esperança de, quem sabe, os céus lembrarem as suas existências miseráveis. A primavera do tenebroso ano de 1915 se iniciara e a desgraça dos nordestinos permanecia, sem previsão de cessar.

Setembro já se acabara, com seu rude calor e sua aflita miséria; e outubro chegou, com São Francisco e sua procissão sem fim, composta quase toda de retirantes, que arrastavam as pernas descarnadas, os ventres imensos, os farrapos imundos, atrás do pátio rico do bispo, e da longa teoria de frades a entoarem em belas vozes a canção em louvor do santo:

Cheio de amor, cheio de amor!

As chagas trazes do Redentor!

E no andor, hirto, com as mãos laivadas de roxo, os pés chagados, aparecendo sobre um burel, São Francisco passeou por toda a cidade, com olhos de louça, fitos no céu, sem parecer cuidar da infinita miséria que o cercava e implorava sua graça, sem nem ao menos ensaiar um gesto de bênção, porque suas mãos, onde os pregos de Nosso Senhor deixaram a marca, ocupavam-se em segurar um crucifixo preto e um grande ramo de rosas.

E novembro entrou mais seco e mais miserável, afiando mais fina, talvez por ser o mês de finados, a imensa foice da morte (p. 130).

O contraponto entre o rico pátio do bispo e os miseráveis na procissão não nos deixa dúvida quanto à crítica feita no texto ao descompasso entre uma Igreja rica e fiéis pobres, famintos. Por mais que se rogassem dádivas ao céu, ele parecia surdo aos apelos desesperados dos pedintes. Não havia saída. São Francisco era indiferente à miséria e ao sofrimento. O governo e a sociedade, em

sua maioria, também eram indiferentes. O santo seguia apenas uma espécie de "atitude geral" frente ao colapso do ser humano. Quase ninguém se importava, salvo Conceições e, em menor medida, Dona Inácia. Chico Bento e a família tiveram a sorte de ao menos escapar da miséria, abrir uma possibilidade nova para a vida, apesar de o futuro no Sul/Sudeste do país não primar por qualidade.

Certamente ocupariam a base da pirâmide social. Chegando aqui, seriam humilhados e escorraçados. A discriminação alimenta-se da mídia e dos aparelhamentos de Estado. Quando não são ridicularizados por seu sotaque e sua cultura, os nordestinos são colocados sempre em situações simplórias e ridículas, delegando-se a eles os papéis mais baixos na escala social. São sempre tratados como faxineiros, porteiros, pedreiros, garis e outras profissões não prestigiadas. O problema não reside no fictício pouco prestígio dessas profissões, mas na sua caricaturização. Parece que existe um grupo social destinado somente a postos subalternos.

A quebra da ordem, no que tange à depreciação da população nordestina, dilui-se pouco a pouco por meio da ocupação de vários postos de poder. Quebra-se, nesse sentido, um ciclo, um vício, que destinava os retirantes e os pobres unicamente à miséria e ao obscurantismo. Benquistas exceções fazem malograr o discurso discriminatório construído sobre o nordestino. Podemos citar inúmeros exemplos: a vitória da paraibana Luiza Erundina como prefeita da maior cidade do Brasil, São Paulo, em 1988 (primeira mulher eleita para o posto na história da cidade), sem falar em

outras figuras que nos últimos anos tomaram relevo nacional, como a ex-senadora Heloísa Helena, candidata à presidência em 2002, e o pernambucano Luís Inácio Lula da Silva, eleito presidente, o mais alto posto deste país, por dois mandatos consecutivos. Lula, com sucessivas derrotas nas eleições, acalentou a esperança de mudança e transformação do Brasil.

O ser, no decorrer do romance, depende intimamente do meio, está fundido a ele. O espaço natural revela-se o grande herói e o vilão máximo do texto. N' *O Quinze*, passada a longa estação das secas, há a esperança, a renovação. O verde vicejando na caatinga traz uma mensagem de um futuro promissor e repleto de possibilidades e promessas. Talvez pelo cansaço da secura, ou por amotinação dos céus, um dia, uma hora, a chuva cai... As nuvens, grandes rolos de fumaça, quedam por terra, metamorfoseando-se em dádivas. O céu não os presenteia só com água, mas com verde, viço, vida.

Lá adiante, em plena estrada, o pasto se enramava, e uma pelúcia verde, verde macia, se estendia no chão até perder de vista. A caatinga despontava toda em grelos verdes; pauis esverdeados, dum sujo tom de azinhavre líquido, onde as folhas verdes das pacaviras emergiam, e boiavam os verdes círculos de iguapé, enchiam os barreiros que marginavam os caminhos. Insetos cor de folha - *esperanças* - saltavam sobre a rama. E tudo era verde, e até no céu, periquitos verdes esvoaçavam gritando. O borrinho cinzento do verão vestira-se todo de esperança (p. 151).

Após o cansaço da seca, das descrições cinzentas da paisagem, o verde começa a dominar o horizonte. Tudo se veste de verde, cor da esperança, do bom augúrio. Não obstante a vindoura "fartura", o

sertão estaria ainda, por muito tempo, talvez para sempre, marcado pela miséria. Precisaria de anos para se recompor. Antes disso, outra seca, talvez pior, poderia invadir as terras longínquas do Nordeste, devastando plantações, matando reses, bichos e gente. As marcas deixadas pela miséria são muitas e indeléveis.

A chuva não traria bonança logo, meses ainda seriam necessários para que a vida se restabelecesse. A normalidade viria apenas para a paisagem e uns ou outros que, por motivos diversos, não partiram, não foram expulsos.

Mas a triste realidade duramente ainda recordava a seca. Passo a passo, na babugem macia, carcaças sujas maculavam a verdura. Reses famintas, esqueléticas, magoavam o focinho no chão áspero, que o mato ainda tão curto mal cobria, procurando em vão apanhar nos dentes os brotos pequeninos. E à porta das taperas, as criancinhas que brincavam e acorriam em grupos curiosos, à vista da cadeirinha, ainda tinham a marca da fome tristemente gravada nos pequeninos rostos ossudos, dum amarelo de enxofre (p. 152).

Em nossa trajetória pelo inferno, acompanhamos Chico Bento, Cordulina e seus filhos em sua desventurosa travessia rumo à morte, ao desconhecido. Lendo as páginas do romance, sentimos que nossa identificação com os heróis, exilados, flagelados, comprova a grandeza da obra. *O Quinze*, pela sua forma narrativa tocante e viva, pela linguagem apurada, sem rendas e enfeites, marcou e (des)norteou uma geração.

Lançado em 1930, por uma jovem de 20 anos incompletos, o romance inicialmente não teve êxito no Ceará. Somente após a repercussão nas rodas literárias do Rio de Janeiro entrou de vez em terras de Iracema. Na época, a imprensa, os intelectuais,

críticos e outros escritores não deram fé que uma jovem do Nordeste havia escrito aquela preciosidade. Graciliano Ramos, a respeito d'*O Quinze*, assevera:

O Quinze caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo de Almeida [*A bagaceira*], por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: Não há ninguém com este nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado (2005: 195).

A autoria do romance balançou tudo o que se pensava desde então sobre "escrita feminina" e literatura dita "de mulher". Às escritoras reservavam-se apenas os papéis de poetas especialistas em sonetos e novelas chorosas. Encapsulavam-se as mulheres em um mundo cor de rosa. Talvez por desconhecimento, ou pela mídia ser ainda rudimentar, escritoras antecessoras a Rachel de Queiroz foram esquecidas, apagadas pelos donos da literatura: Maria Firmina dos Reis, Júlia Lopes de Almeida, Carmen Dolores (pseudônimo de Emília Moncorvo Bandeira de Melo), Inês Sabino, Emília Freiras e Ana Luísa de Azevedo Castro são apenas algumas delas. Mulheres olvidadas, arbitrariamente expulsas do cânone, composto exclusivamente por homens, portadores de uma visão de mundo um pouco restrita aos olhos de hoje e coerente com a época. Acreditamos que os sensores/críticos da literatura pecavam por não inovarem, por não acreditarem no novo e no inaudito.

O autor de *Vidas secas*, exímio escritor e admirador perene de Rachel de Queiroz, surpreendeu-se com o romance. A autoria

resolveria, possivelmente sem o saber, de uma vez por todas, os problemas da forma e da fôrma encontradas no romance de José Américo de Almeida, *A bagaceira*. Apesar de o tema ser sutilmente parecido com o da escritora cearense, o autor paraibano não prima por uma expressão livre das amarras "preciosistas". O romance traz ainda uma linguagem pesada, parecida com a utilizada no século XIX por alguns autores. *A bagaceira* é comumente aceito como o romance inaugural da Geração de 30, do chamado Regionalismo nordestino; no entanto, parece descompassado com a tendência da literatura de lançar mão de uma linguagem mais simples, menos rebuscada.

Rachel de Queiroz, nesse sentido, rompe e inova. Não apenas por ser mulher e jovem, mas por primar por uma linguagem sensível, tocante, sem penduricalhos, e conseguir, com sucesso, transpor/representar para as páginas o drama humano. Não basta mostrar o acontecido; é imperativo fazê-lo de maneira sólida, unindo em sonância forma, tema e conteúdo.

O Regionalismo de 30, ou nordestino, prima por trazer à baila os problemas do Nordeste. Preocupados em assumir definitivamente a sua região, os escritores desse período inovam. Trazem o pobre de uma vez por todas às páginas da literatura. Se a pobreza do Nordeste é a miséria não apenas gerada pela seca, como nos lembra Graciliano Ramos em várias de suas crônicas, então urge mostrá-la, denunciá-la, destruir imagens construídas arbitrariamente e por vozes estranhas.

Os autores dos anos 1930, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego, Graciliano Ramos (em *Vidas secas*, sobretudo)

dão voz, ainda que representada - pois nisso consiste a arte -, ao flagelado, cedem espaço à pobreza nordestina. Tentam desvelar a sociedade nordestina, tão orgulhosa de si, pois pioneira no Brasil, antigo motor econômico e berço dos primeiros laivos eruditos desta terra. O Nordeste e os nordestinos, nos anos 1930, arrematam e tomam de assalto a literatura brasileira.

Trazendo à baila a miséria e a fome, transformando-as em personagens, a autora cearense, a nosso ver, inaugura definitivamente a chamada Geração de 30. Com isso, abre espaço para a denúncia. Acreditamos que a escolha do conteúdo não é gratuita, já que acreditamos na união irrestrita e inseparável de forma e conteúdo, os quais não logram dissociar-se de quem produz a obra de arte. O discurso embutido na narradora, a concatenação das situações e a linguagem utilizada não brotam ao acaso. Rachel de Queiroz não tipifica os sertanejos, colocando-os envidraçados, estáticos. Eles têm vida, agem, (re)agem, têm escolha e domínio de si. Até nos momentos nos quais não reagem, tomam uma decisão, arrogam-se o seu destino. Se não podem construí-lo pedra a pedra, ao menos tentam modificá-lo, não se rendem à morte.

Embora não seja inexoravelmente necessário para compor um romance, a então jovem autora viu a miséria de perto e, por meio de suas recordações, conseguiu elaborar uma obra de ficção plena, de si, do humano e do mundo. José Lins do Rego, em uma crônica escrita em 1945, ao reler o romance *O Quinze*, afirma:

Chegou 1915 e foi quase como 77 [refere-se à grande seca de 1877]. O Ceará inteiro reduzido a pó. Nem os pés de serra, nem as vazantes resistiriam. A fome fez o

seu trabalho trágico. E as pestes no meio das populações que se arrastavam pelas estradas. Rachel de Queiroz era uma menina e viu tudo isso. Em sua sensibilidade ficaram as marcas da seca. E a menina ainda nos contou pedaços dessa história. Fez um romance que abalou o Brasil, pela nota humana da narrativa, pela maneira simples de contar (2004: 103-4).

Ao contar o horror, a autora demonstra audácia. Consegue, com alquimia, valer-se de matérias-primas como a seca, a fome, as imagens famélicas dos campos de concentração e nos sensibilizar. Do horrível nasce o belo, pois a beleza n' *O Quinze* nasce da reconstrução, da possibilidade, da viabilidade de se construir dos escombros. Assim fazem os milhões de nordestinos expulsos de suas terras. Material barato e farto, habituados a trabalhar muito e a comer pouco, para o senso comum o sertanejo "é um indivíduo meio selvagem, faminto, esfarrapado, sujo, com um rosário de contas enormes, chapéu de couro e faca de ponta. Falso, preguiçoso, colérico e vingativo" (RAMOS, 2012: 115).

No decorrer da trama, os estereótipos se dissolvem. Quebra-se de uma vez por todas o *vício comum* no qual encapsulamos os nordestinos. Descobrimos, ou melhor, constatamos, através das páginas de Queiroz, a força e o desejo de sobreviver e de trabalhar do sertanejo, que não se deixa abater pela miséria, e sim ante a impossibilidade de angariar seu próprio sustento. Cria-se, assim, como vimos em *Chico Bento*, um sentimento de ineptidão, pois o ser é reduzido a nada.

Vislumbramos, ao longo do romance, o concreto código de ética do sertão, o qual, ainda que idealizado, nos serve de prumo e alerta. Os flagelados não são animais irracionais suscetíveis

apenas às necessidades do corpo. O senso comum geralmente nega racionalidade aos mendicantes e pobres. No entanto, eles possuem um amplo senso de si no mundo. Sabem que ocupam um lugar no tempo e no espaço, e que por isso vivem, fazem parte do mundo, não estão apartados dele. Sentem, pensam e sofrem, apesar de o mundo dizer o contrário.

Rachel de Queiroz contagia a miséria com esperança, nem por isso caindo em soluções fáceis e inverossímeis. As saídas simples, dada a complexidade da situação, parecem ser um expediente tentador e "provável". Percebemos que através da construção das personagens e do espaço a então jovem autora prima por tentar estabelecer um elo de verdade entre texto e contexto. Não que isso seja necessário para a acuidade artística. Contudo, sabemos que na Geração de 30 a "verdade" acerca da realidade prevalecia. A exemplo disso, Jorge Amado, em nota do romance *Cacau*, de 1933, nos diz: "Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura e um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia" (2005: 9).

Em uma época onde se solapava a dignidade dos pobres e inexistiam direitos humanos, conduzir os miseráveis e ofendidos para as letras é uma atitude *contraideológica* e de resistência. Afinal, eles são dignos de serem representados, não de maneira esquemática e endurecida, mas engajada. Rachel de Queiroz e toda a Geração de 30 tiram os miseráveis da penumbra e os fazem emergir. A autora tenta, assim, incorporar/mesclar a voz dos flagelados à sua e, em meio a essa fusão, fazer surgir algo veraz e sensível,

capaz de nos fazer sentir e participar do outro e da dor do outro.

E isso faz d'O *Quinze* um romance belo.

Referências

- ALBURQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- ALENCAR, José de. *O sertanejo*. Fortaleza: Verdes Mares, 1998.
- AMADO, Jorge. *Cacau*. 55ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.
- _____. *Gabriela cravo e canela*. 89ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.
- _____. *Jubiabá*. 64ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.
- _____. *Suor*. 51ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BENEDICT, Ruth. *Padrões de cultura*. Trad. Ricardo A. Rosenbusch. Petrópolis: Vozes, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011.

- _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- BICALHO, Maria Fernanda. *A cidade e o Império: o Rio de Janeiro no século XVIII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BOSI, Alfredo. *Céu e inferno: ensaios de crítica literária*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Ideologia e contraideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Marilena Helena Kühner. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- CALDEIRA, Jorge. *Brasil, a História contada por quem viu*. São Paulo: Mameluco, 2008.
- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2007.
- _____. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira, momentos decisivos*. 5ª ed. São Paulo: Editora Itatiaia, 1975, volume 2.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. *O discurso da cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010

CARDIM, Fernão. *Tratado da terra e gente do Brasil*. São Paulo: Hedra, 2009

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. *A construção da ordem. Teatro das sombras*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. *D. Pedro II*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *A formação das almas, o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Viajando o sertão*. São Paulo: Global, 2009.

CASTRO, Josué de. *Fome, um tema proibido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

- _____. *Geografia da fome: o dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano, artes de fazer*. Trad. Mariza Romero. 18^a ed. Petrópolis: Vozes, 1992.
- CHAUÍ, Marilena. *Contra a servidão voluntária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2013.
- _____. *Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2013.
- _____. *Que é ideologia*. 2^a ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- COMPTE-SPONVILLE, André. *Pequeno tratado das grandes virtudes*. 2^a ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- COSTA E SILVA, Alberto da. "Introdução ao volume I. Marcas do período". In SCHWARCZ, Lilian Moritz (dir.) *Crise colonial e independência 1808-1830*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2011.
- DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- DEL PRIORE, Mary (org.) *História das mulheres no Brasil*. 9^a ed. São Paulo: Contexto, 2007.
- _____. *Histórias e conversas de mulher*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2013.
- DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Trad. Luiz Dagobert de Aguirra Roncart. Bauru: EdUSC, 2002.

- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *A interiorização da metrópole e outros estudos*. São Paulo: Editora Alameda, 2005.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Humilhados e ofendidos*. Trad. Klara Gourianova. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.
- EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Trad. Sandra Castello Branco. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- _____. *Marxismo e crítica literária*. Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- ELIOT, T. S. *Notas para uma definição de cultura*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FONTES, Lilian. *ABC de Rachel de Queiroz*. Rio de Janeiro. Editora José Olympio, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2005.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 31 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala: a formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª ed. São Paulo: Global, 2006.
- _____. *O mundo que o português criou*. São Paulo: É Realizações, 2010.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2011.

- GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- GORKI, Máximo. *A mãe*. Trad. José Augusto. São Paulo: Expressão Popular, 2007.
- _____. *Ralé*. Trad. Gabor Aranyi. São Paulo: Veredas, 2007.
- GOUVÊA, Maria de Fátima Silva. *O império das províncias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____; RANGER, Terence (orgs.) *A invenção das tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcante. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2012.
- _____. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- JORGE, Lídia. *A noite das mulheres cantoras*. São Paulo: Leya, 2012.
- LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.
- LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Editora UNICAMP, 1998.

- LINS, Ronaldo Lima. *A construção e a destruição do conhecimento*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.
- _____. *Crítica da moral cansada*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- _____. *A indiferença pós-moderna*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- _____. *Jardim Brasil: Conto*. Rio de Janeiro: Editora Record: 1997.
- _____. *Nossa amiga feroz, breve história da felicidade na expressão contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- _____. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- LUKÁCS, Georg. *Arte e sociedade*. Trad. Carlos Nelson Coutinho & José Paulo Netto. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- _____. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2007.
- LUSTOSA, Isabel. *D. Pedro I*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MALRAUX, André. *A condição humana*. Trad. Ivo Barroso. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.
- MOTA, Carlos Guilherme (org.). *1822: dimensões*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MORAES, Dênis de. *O velho Graça*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

NETO, João Cabral de Melo. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

NEVES, Margarida de Souza. "Uma cidade entre dois mundos - o Rio de Janeiro no final do século XIX". In: GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo (orgs.). *O Brasil Imperial, volume III (1870-*

NEVES, Frederico de Castro. "Curral dos bárbaros: os campos de concentração no Ceará (1915 a 1932)". São Paulo: Revista Brasileira de História, volume 15 número 29, 1995. 1889). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

NOVAES, Adauto (org.) *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NOVAIS, Fernando A. "Condições da privacidade na colônia". In MELLO E SOUZA, Laura de (org.) *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

PEREIRA, Lucia-Miguel. *Escritos da maturidade*. Rio de Janeiro: Graphia; Fundação Biblioteca Nacional, 2005.

_____. *História da literatura brasileira, prosa de ficção: de 1870 a 1920*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

- _____. *A leitora e seus personagens*. Rio de Janeiro: Graphia; Fundação Biblioteca Nacional, 2005.
- PRIORE, Mary Del. (Org.) *História das mulheres no Brasil*. 9ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2007.
- _____. *Histórias e conversas de mulher*. São Paulo: Editora Planeta Brasil, 2013.
- QUEIROZ, Rachel de. *As terras ásperas*. 2ª ed. São Paulo: Siciliano, 1993.
- _____. *As três Marias*. 24ª ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2005.
- _____. *Caminho de pedras*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2004.
- _____. *João Miguel*. 15ª ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2004.
- _____. *O caçador de tatu*. 3ª ed. São Paulo: Siciliano, 1994.
- _____. *O homem e o tempo*. 3ª ed. São Paulo: Siciliano, 1995.
- _____. *O não me deixes: suas histórias e sua cozinha*. 2ª ed. São Paulo: Arx, 2004.
- _____. *O Quinze*. 82ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio: 2006.
- _____. *Um alpendre, uma rede e um açude*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2006.

_____; QUEIROZ, Maria Luzia de. *Tantos anos, uma biografia*. 4^a ed. São Paulo: Arx, 2009.

RAMOS, Graciliano. *Garranchos*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2012.

_____. *Linhas tortas*. 21^a ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

_____. *Vidas secas*. 102^a ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

_____. *Viventes das Alagoas*. 19^a ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

REGO, José Lins do. *Banguê*. 21^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

_____. *O cravo de Mozart é eterno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

_____. *Fogo morto*. 65^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____. *Usina*. 15^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RIBEIRO, Gladys Sabrina. "Desenlaces no Brasil pós-colonial: a construção de uma identidade nacional e a Comissão Mista Brasil - Portugal para o reconhecimento da Independência." 1^o Seminário Regional do CEO. UFF/ Rio de Janeiro. Disponível em <

[http://brasilindependente.weebly.com/uploads/1/7/7/1/17711783/r
ibeiro_desenlaces.pdf](http://brasilindependente.weebly.com/uploads/1/7/7/1/17711783/r
ibeiro_desenlaces.pdf) >. Acesso em 18 de novembro de 2013.

_____. *Liberdade em construção; identidade nacional e conflitos anti-lusitanos no Primeiro Reinado*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2006.

RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2006.

SAFFIOTI, Heleith. *A mulher na sociedade de classes*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais da sociologia*. Trad. Pedro Caldas. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

TEÓFILO, Rodolfo. *A fome*. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.