

<https://doi.org/10.35520/diadorim.2010.v7n0a3910>

O quinze: contrastes e tensões

Julio Cesar Rodrigues Cattapan¹

Uma década de radicalismos

A leitura crítica de *O quinze* seria deficitária se não fossem abordados os confrontos e tensões políticos e ideológicos do início do século XX, pois esses confrontos e tensões perpassam toda a obra e mesmo a estruturam.

Na década de 30, tornou-se cada vez mais evidente a incapacidade do capitalismo liberal de solucionar as mazelas sociais que ele mesmo engendrava. Após a Primeira Guerra Mundial e no rastro da crise de 29, era tempo de pensar novos caminhos para a crise do sistema capitalista e novos meios de fazer frente à expansão imperialista que levava à Primeira Guerra. Nesse contexto, proliferaram ideologias que buscavam se firmar como alternativa ao capitalismo liberal: fascismo, nazismo, anarquismo, comunismo, socialismo. A extrema direita e a extrema esquerda empreendiam um feroz embate ideológico em busca de predomínio, engendrando uma época de radicalismos e polarizações.

No Brasil, essa polarização também se fez fortemente presente. É o período de crescimento do Partido Comunista, de organização da Aliança Nacional Libertadora e também da Ação Integralista, do populismo trabalhista de Getúlio e do Estado Novo. Em tempo de polarizações e radicalismos ideológicos, os artistas e intelectuais são levados a tomar posição. Alguns se voltam mais à direita, mergulhando nos ideais fascistas ou no catolicismo conservador. Outros, mais à esquerda, adotam o pensamento marxista ou produzem uma arte socialmente engajada com os problemas do país.

¹ Bacharel em Comunicação Social pela UFRJ e graduando em Letras pela UFF.

Nesse clima de polarizações, os romancistas da década de 30 precisaram escolher um dos lados. Os escritores que se posicionaram mais à esquerda produziram a literatura mais consistente do período. Eram romances de denúncia, de combate, socialmente engajados, cuja vertente nordestina foi carro-chefe. Esta tinha como temas a seca, o cangaço, a decadência dos engenhos, a miséria dos migrantes, a crise econômica do Nordeste.

João Luiz Lafetá (2000, pp. 19-38) considera que a preocupação central do romance de 30 foi, portanto, o *projeto ideológico*, em contraposição ao predomínio do *projeto estético* da geração modernista da Semana de 22. Ou seja, enquanto os modernistas de 22 empreendiam experimentações com a linguagem em busca de uma nova forma, rompendo com a linguagem parnasiana vigente até então, os romancistas de 30 propunham o engajamento social e político da literatura, defendiam a necessidade de um posicionamento ideológico.

A forma de ver o Brasil e as considerações sobre o destino do país também mudam bastante de uma geração para a outra. A geração de 20 acreditava, numa concepção vanguardista, que o Brasil era um país novo, a ser construído, numa visão utópica em que o país se encontrava em processo de desenvolvimento e modernização; é, portanto, uma visão otimista de acordo com um projeto de vanguarda artística. Para a geração de 30, entretanto, o presente do país é desastroso e pouco promissor. Há uma consciência nascente de subdesenvolvimento, e cabe à literatura denunciar os males sociais. A utopia de país, tão próxima para a geração de 20, precisaria ser indefinidamente adiada (Bueno, 2006, p.59).

Antonio Candido sintetiza bem essa mudança de opinião sobre o Brasil, que se processou dos anos vinte para os anos trinta e foi fundamental para definir a temática do romance de 30:

Mário Vieira de Mello, um dos poucos que abordaram o problema das relações entre subdesenvolvimento e cultura, estabelece para o caso brasileiro uma distinção que também é válida para toda a América Latina. Diz ele que houve alteração marcada de perspectivas, pois até mais ou menos o decênio de 1930 predominava entre nós a noção de país “novo”, que ainda não pudera realizar-se, mas que atribuía a si mesmo grandes possibilidades de progresso futuro. Sem ter havido modificação essencial na distância que nos separa dos países ricos, o que predomina agora é a noção de “país subdesenvolvido”. Conforme a primeira perspectiva, salientava-se a pujança virtual e, portanto, a grandeza ainda não realizada. Conforme a segunda, destaca-se a pobreza atual, a atrofia; o que falta, não o que sobra. (Candido *apud* Bueno, 2006, pp. 58-59)

Como analisa Lafetá (2000, pp. 26-29), a ideologia do “país novo”, marcante nos anos vinte, servia bem à burguesia industrial em ascensão. Os ideais de progresso propagados pelos primeiros modernistas vinham bem ao encontro dos interesses da classe burguesa dominante, pois defendiam a modernização do país em direção a um futuro promissor. Os ideais vanguardistas do Modernismo, principalmente os futuristas, estavam de acordo com as mudanças trazidas pelo desejo de industrialização: valorização da velocidade, da máquina, do ambiente urbano, da modernidade. Nos anos 30, o princípio de consciência quanto ao estado de subdesenvolvimento do Brasil, numa visão bastante pessimista, gera um novo projeto ideológico para a literatura que, ao menos à primeira vista, não se enquadra mais nos quadros da burguesia, pois põe em evidência as contradições insolúveis do modelo burguês. Se nos anos vinte buscava-se ajustar o quadro cultural do País a uma realidade mais moderna, nos anos trinta a intenção era reformar ou revolucionar essa realidade, denunciando a condição subumana a que proletários e camponeses estavam submetidos (Lafetá, 2000, p. 30). Veremos mais adiante, entretanto, quando analisarmos *O quinze*, que o caráter revolucionário da literatura mais à esquerda dos anos trinta nem sempre pode ser identificado.

Lafetá defende, portanto, a divisão do Modernismo em duas fases. Na primeira, a geração de 22, foram feitas as experimentações mais significativas com a forma, em detrimento de preocupações sociais. Na segunda, a geração de 30, houve um forte conteúdo ideológico, porém pouca preocupação estética. Essa divisão tem sido largamente aceita pelos críticos desde a década de 70, quando foi proposta por Lafetá. Apenas recentemente tem sido questionada, pois desconsidera as importantes e revolucionárias inovações de linguagem e de forma trazidas pelo romance de 30. Esta passagem de Nelson Werneck Sodré, em observação publicada mais de vinte anos depois da tese de Lafetá, sintetiza bem a opinião da maioria dos críticos até a década de 90:

A simpatia que [os romancistas nordestinos da década de 30] demonstravam pelos desafortunados, o caráter de denúncia das cenas e até dos episódios que alinhavam, a escolha mesmo dos assuntos e a maneira de apresentá-los, tudo, nesse plano, trazia para aquela ficção reveladora um prestígio que durou muito tempo e lhe conferiu foros de paradigma. Essa ficção violenta, que revelava aos brasileiros as seculares e terríveis mazelas que dominavam vasta região e parcela numerosa de nosso povo (...) tornar-se-ia, inclusive pela sequência rápida de seus títulos e pelo escândalo que provocavam com as

suas denúncias, algo de modelar. Ora, a deficiência formal (...) escondia, na realidade, o que a ficção nordestina trazia de autêntico, de profundo e de moderno. Com as suas debilidades formais, com o seu recuo estético, aquela ficção era moderna pelo seu conteúdo, pela força da denúncia, pela insistência do libelo. Sua maneira de contar era deficiente, do ponto de vista artístico, mas era tão importante que, no teor da reportagem, de informação e de protesto, trazia a realidade para a literatura, violentamente. (Sodré, 1995, pp. 556-7)

Ou seja, reconhecem como inegável a contribuição do romance de 30 quanto à temática e ao conteúdo ideológico, mas ressaltam sua debilidade formal e sua deficiência artística. Essa avaliação traz ainda em seu bojo preconceitos arraigados quanto ao que seria uma literatura de verdadeira qualidade artística. Pressupõe um rigor formal, uma narração complexa, uma linguagem elaborada ou até rebuscada, e experimentalismos que por vezes se assemelham a estripulias linguísticas. Não era essa a proposta dos romancistas de 30. Eles buscaram transpor para a literatura a língua falada cotidianamente pelo povo. A linguagem utilizada era propositalmente simples, a narração mais enxuta, direta e sintética, com o objetivo de alcançar uma maior proximidade do público e um maior poder de penetração de sua mensagem. Para a geração de 30, os experimentalismos dos modernistas de 22 produziram uma linguagem artificial e pouco compreensível para o público, ainda que buscassem captar a língua falada no Brasil. José Lins do Rego resume bem essa crítica à geração de 20:

A língua de Mário de Andrade em *Macunaíma* nos pareceu tão arrevesada quanto a dos sonetos de Alberto de Oliveira. A língua que Mário de Andrade quis introduzir com seu livro é uma língua de fabricação; mais um arranjo de filólogo erudito do que um instrumento de comunicação oral ou escrito. O livro de Mário de Andrade só foi bem entendido por estetas, por eruditos, e o seu herói é tão pouco humano e tão artificial quanto o boníssimo Peri, de Alencar. (Rego *apud* Bueno, 2006, p. 62)

Portanto, a geração de 30 possuía sim um projeto estético muito bem definido: eliminar da literatura o que esta ainda trazia de artificial em sua linguagem, recusando o pernosticismo tanto da escrita erudita dos pré-modernistas, quanto da forma elaborada e intrincada dos modernistas de 22.

O romance de 30 consolidou definitivamente na literatura brasileira uma prosa moderna, livre de arcaísmos, com uma linguagem natural e uma narração direta, construindo uma nova forma que seria utilizada por todo o romance posterior. No plano do conteúdo, continuou um processo que se iniciara timidamente na passagem do século XIX para o XX, inserindo definitivamente na literatura brasileira a figura do oprimido, no caso, sob a forma, principalmente, do migrante nordestino. Foi uma reação brusca aos personagens quase todos burgueses da literatura produzida até aquele momento.

***O quinze*: contrastes e tensões**

Escrito em 1929 e publicado em 1930, *O quinze*, de Rachel de Queiroz, trouxe inovações que abriram caminho para o romance de 30. O enredo do livro é bastante simples. Tendo como mote a seca que começou em 1915 – daí o título do livro – e se prolongou por quatro anos, com efeitos devastadores sobre o sertão, o romance mostra os efeitos da seca sobre as relações humanas no sertão e também na cidade. Ao contrário do romance nordestino anterior, o foco de *O quinze* não é a desgraça da seca, mas as relações humanas engendradas por ela.

Há três histórias paralelas principais – cada uma delas tendo como centro um personagem – que por diversas vezes se cruzam. Na cidade está Conceição, uma jovem professora, nascida e criada no sertão, mas que foi morar na cidade e a ela se adaptou muito bem. Ficou órfã muito cedo e foi criada pela avó, Dona Inácia. É uma personagem intelectualizada, com ideais libertários de emancipação feminina, representando um modo de pensar e se comportar característico da cidade. Em contraposição, no sertão está seu primo Vicente, vaqueiro e proprietário de terras, homem inculto e conservador. Os dois primos nutrem um amor recíproco que nunca se revela nem é concretizado. A meio caminho entre esses dois mundos, o sertão e a cidade, está Chico Bento, um vaqueiro simples que perde seu emprego quando sua patroa, dona de fazenda, resolve se desfazer do gado devido aos prejuízos da seca. Ele e sua família veem-se obrigados a partir para a cidade, numa peregrinação a pé sob o sol escaldante do sertão. Passa fome, cai na miséria e perde dois de seus cinco filhos, um morto no caminho, o outro fugido.

A história assim resumida não permite ver o grau de inovação trazido por *O quinze*, pois a abordagem dos problemas do sertão pela literatura já vinha de muito antes de 1930. A novidade está no enfoque, na forma, na linguagem, na estruturação do enredo, nos ideais defendidos. Os romances nordestinos que abordavam a seca antes de *O quinze* tinham ainda forte

cunho naturalista, com preocupações científicas e linguagem rebuscada, ainda sob nítida influência da obra de Euclides da Cunha, ou traziam uma narração excessivamente dramática e artificial. *O quinze* introduz uma linguagem simples e direta. A descrição da seca é feita de forma objetiva, com o predomínio de substantivos sobre adjetivos e advérbios. A narrativa é enxuta, prende-se ao essencial e dispensa o supérfluo. A narração é sóbria, sem apelar para sentimentalismos românticos, nem para o brutalismo naturalista. O tom dramático está na situação descrita, não nos artifícios do narrador. Segundo Haroldo Bruno, enquanto o romance nordestino anterior, seguindo a corrente naturalista, tendia à análise, o que lhe conferia certa prolixidade, *O quinze* tende à síntese (Bruno, 1977, p. 26) Este trecho, como aponta Luís Bueno (2006, p. 130), é bastante significativo dessa nova linguagem:

Desde a véspera Josias adoecera.

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

Josias, que vinha atrás, distanciou-se. Viu o pai descuidado dele, pensando em encontrar um rancho; a mãe, com o menino no quadril, marchava lá mais na frente.

Ele então foi ficando para trás, entrou na roça, escavacou com um pauzinho o chão, numa cova, onde um tronco de manipeba apontava; dificilmente, ferindo-se, conseguiu topar com uma raiz, cortada ao meio pela enxada.

Batendo de encontro a uma pedra, trabalhosamente, arrancou-lhe mais ou menos a casca; e enterrou os dentes na polpa amarela, 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.

Aí atirou no chão a ponta da raiz, limpou a boca na barra da manga e passou ligeiramente pela abertura da cerca. (Queiroz, 1993, pp. 52-3)

A situação é dramática. Josias, desesperado de fome, num momento de descuido dos pais, come mandioca crua, o que culminará em sua morte. No entanto, a cena é descrita com objetividade. O narrador não faz uso de adjetivos para realçar a fome e o desespero do personagem, pois a própria cena e a própria situação já cumprem esse papel. A linguagem está de acordo com essa objetividade: é simples, seca, direta. A narração restringe-se ao que é essencial para compor a cena, não se perde com a descrição de detalhes irrelevantes. Por outro lado, o

personagem tampouco é animalizado ou embrutecido; suas ações e seu comportamento são narrados com naturalidade.

Essa linguagem diferenciada produziu furor quando o livro veio a público. Alguns críticos como Agripino Grieco conseguiram captar o que significava *O quinze* para o romance nordestino da época:

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

No entanto, o cenário literário brasileiro na década de 1930 era ainda dominado por homens. À escrita feminina era permitido apenas o sentimentalismo romântico. A literatura racional, “séria”, considerada então como a literatura de qualidade, era território de homens. Era inconcebível para a época que uma mulher pudesse escrever um romance de linguagem direta e objetiva como *O quinze*, a tal ponto que muitos chegaram a duvidar da autoria feminina da obra. O poeta Augusto Frederico Schmidt assim exprime sua surpresa, em 1930:

Nada há no livro de D. Rachel de Queiroz que lembre, nem de longe, o pernosticismo, a futilidade, a falsidade da nossa literatura feminina. É o livro de uma criatura simples, grave e forte, para quem a vida existe.

É que não tem apenas a compreensão exterior da vida. Livro que surpreende pela experiência, pelo repouso, pelo domínio da emoção – e isso a tal ponto que estive inclinado a supor que D. Rachel de Queiroz fosse apenas um nome escondendo outro nome. (Schmidt *apud* Bueno, 2006, p. 133)

Graciliano Ramos, em 1937, expressa opinião semelhante, apesar de reconhecer seu machismo:

O quinze caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de

mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: Não há ninguém com este nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado. Depois conheci *João Miguel* e conheci Rachel de Queiroz, mas ficou-me durante muito tempo a ideia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever *João Miguel* e *O quinze* não me parecia natural. (Ramos *apud* Bueno, 2006, p. 133)

Outra inovação importante trazida pelo romance é a valorização do diálogo. Os personagens falam por si mesmos, com interferência mínima do narrador. Sua voz aparece apenas quando estritamente necessário, mormente na descrição de cenas. Segundo Barbosa (1999, p. 19), o narrador de *O quinze* não participa enquanto agente da história narrada, nem direciona a interpretação dos personagens e acontecimentos com sua intervenção subjetiva, eliminando a mediação de uma voz exterior na construção dos diálogos. Isso confere ao narrador autonomia em relação aos acontecimentos, permitindo-lhe transitar livremente pelos vários planos que compõem a obra, o que Barbosa definiu como o dom de ubiquidade do narrador de *O quinze* (Barbosa, 1999, p. 34).

Outra característica importante do romance é a pluralidade de planos narrativos. O enredo é estruturado em torno de dois planos principais, o sertão e a cidade, conectados pelos vários deslocamentos e encontros entre os personagens pertencentes a planos distintos. Assim, estabelecendo a ligação entre os dois planos, Chico Bento e família fogem do sertão em direção à cidade; Conceição viaja mais de uma vez para visitar sua família no sertão; Vicente vai visitar Conceição na cidade; Dona Inácia deixa o sertão e parte para a cidade e, quando a seca passa, retorna ao sertão.

Interessante também observar que a narrativa do romance não se faz sobre acontecimentos, mas sobre cenas, conectadas, como vimos acima, pelos deslocamentos dos personagens. Essa valorização das cenas remete à linguagem cinematográfica, consolidada na literatura brasileira pelos modernistas de 22. De fato, Rachel de Queiroz declarava-se grande admiradora da literatura modernista de São Paulo. Numa série de entrevistas ao jornalista Hermes Rodrigues Nery, entre 1988 e 1996 – e que em 2002 foi publicada em livro –, a autora assim define o seu processo de criação ficcional:

Para criar a cena, você primeiro a visualiza. É muito parecido com o cinema. As personagens acabam se impondo no seu roteiro, vão assumindo aos poucos a sua forma e a sua intensidade. A personagem tem fome, mata a cabra, a cabra tem dono, o dono aparece, a personagem fica acabrunhada por ter que passar aquela humilhação toda, tem as suas reações, e assim por diante. De repente, a história vai fluindo. Comigo, pelo menos, a invenção literária é feita mais pelas personagens, pelo cenário, do que por um enredo pré-concebido. Eu imagino a cena, dou os primeiros rabiscos, tenho um esqueleto muito vago do livro e começo a desenvolver a história. As situações vão surgindo, as personagens aparecendo e o enredo vai se construindo. (Nery, 2002, p. 69)

O deslocamento não é feito da mesma forma por todos os personagens, havendo um contraste muito bem marcado. Os proprietários das fazendas, em suas idas e vindas entre o sertão e a cidade, locomovem-se de trem, numa viagem tranquila e confortável. Seus empregados vaqueiros, que se tornam retirantes, não têm dinheiro para comprar as passagens de trem e veem-se obrigados a viajar a pé para a cidade, caminhando por dias a fio sob o sol escaldante do sertão. O deslocamento para eles é acompanhado de fome, miséria e até da morte.

Também diferem muito os efeitos da seca sobre os personagens, de acordo com sua posição social. Para os sertanejos sem posses nem propriedades, a seca traz a perda do emprego, a retirada extenuante para a cidade, a miséria, a fome e a morte. Para os proprietários de terras, os efeitos da seca restringem-se a perdas econômicas sem consequências sérias. Eles têm condições financeiras de sair do sertão e se instalarem confortavelmente na cidade enquanto a seca não passa.

Os contrastes estruturam o romance do início ao fim, quase todos eles tendo como pano de fundo o contraste maior entre o sertão e a cidade, opostos que não conseguem se conciliar.

Um desses contrastes é entre o caráter concreto e sensível da seca e do sertão e o caráter vago e abstrato da cidade, apresentada como uma promessa distante. A cidade é o destino ilusoriamente salvador dos retirantes, a terra das oportunidades, e até mesmo do enriquecimento, ideia abstrata que os retirantes constroem para si em seu desespero de sair das condições subumanas do sertão, estas sim concretas e vivenciadas cotidianamente. Mas a ilusão é desfeita quando Chico Bento e família chegam a Fortaleza e enfrentam as condições igualmente subumanas do Campo de Concentração em que são postos os retirantes. Aqui se mostra mais claramente a separação

entre cidade e sertão: os retirantes ocupam na cidade um lugar marginal, isolado, periférico, nitidamente demarcado pelos limites do Campo de Concentração. Com a decepção em relação a Fortaleza, Chico Bento e família partem então para a ilusão maior, a cidade de São Paulo, vista como a melhor alternativa devido à sua ascensão econômica e industrial. Conceição chega mesmo a aventar a possibilidade de enriquecerem por lá.

Outro contraste se estabelece entre Vicente, o homem do sertão, e seu irmão bacharel, o homem da cidade. Vicente é o vaqueiro e fazendeiro apegado à terra, adaptado à seca, inculto, fisicamente vigoroso, fortemente vinculado à família. Carrega em si os valores, a espontaneidade, a autenticidade do homem do sertão. Em contraposição, seu irmão bacharel é o desapego da terra e da família, é o intelectualismo artificial e os modos afetados dos rapazes da cidade. Há uma clara exaltação do sertanejo em detrimento do cidadão, ainda na esteira de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, que contrapõe a força do sertanejo à neurastenia dos jovens do litoral.

Os contrastes não param por aí. Há também a oposição inconciliável entre ideias e visões de mundo, representada mormente pela relação entre Conceição e Dona Inácia. Conceição e seus ideais feministas e libertários de emancipação da mulher só podem encontrar espaço no ambiente progressista da cidade. Dona Inácia, por sua vez, é a tradição, o conservadorismo do sertão, para quem o objetivo da mulher deve ser o casamento e a maternidade, em que estão implícitas a dependência e a submissão da mulher a seu marido. Este trecho sintetiza bem essa oposição:

Conceição só a viu quando o ferrolho rangeu, abrindo:

– Já de volta, Mãe Nácia?

– 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...

Conceição riu de novo:

– Isso não é romance, Mãe Nácia. Você não está vendo? É um livro sério, de estudo...

– De que trata? Você sabe que eu não entendo francês...

Conceição, ante aquela ouvinte inesperada, tentou fazer uma síntese do tema da obra, procurando ingenuamente encaminhar a avó para suas tais ideias:

– Trata da questão feminina, da situação da mulher na sociedade, dos direitos maternos, do problema...

Dona Inácia juntou as mãos, aflita:

– E minha filha, para que uma moça precisa saber disso? Você querará ser doutora, dar para escrever livros?

Novamente o riso da moça soou:

– Qual o quê, Mãe Nácia! Leio para aprender, para me documentar...

– E só para isso, você vive queimando os olhos, emagrecendo... Lendo essas tolices...

– Mãe Nácia, quando a gente renuncia a certas obrigações, casa, filhos, família, tem que arranjar outras coisas com que se preocupe... Senão a vida fica vazia demais...

– E para que torce sua natureza? Por que não se casa?

Conceição olhou a avó de revés, maliciosa:

– Nunca achei quem valesse a pena...

Dona Inácia foi saindo da sala, para guardar o manual e o terço:

– Moça que pega a escolher muito acaba ficando na peça... (Queiroz, 1993, pp. 123-5)

Bueno (2006, p. 132) identifica uma particularidade importante nesse trecho. Enquanto Dona Inácia vai à missa, representando a religiosidade do sertão, Conceição lê um livro de estudo, como ela mesma define; é o intelectualismo e a racionalidade da cidade.

Esse contraste de hábitos, ideias e estilos de vida é um dos principais motivos que inviabilizam o amor de Vicente e Conceição. Ele é o homem bronco e inculto do sertão, conservador e pouco dado à leitura. Sua identidade não está nos livros, mas na vida de vaqueiro, no contato com a terra. Ela, a moça intelectualizada e liberal da cidade, busca a si mesma nos livros e deles não pode prescindir. Nestas passagens, essa diferença de mundos aparece para Conceição como impossibilitadora de sua união a Vicente:

Foi então que se lembrou que, provavelmente, Vicente nunca lera o Machado... Nem nada do que ela lia.

Ele dizia sempre que, de livros, só o da nota do gado...

Num relevo mais forte, tão forte quanto nunca o sentira, foi-lhe aparecendo a diferença que havia entre ambos, de gosto, de tendências, de vida.

O seu pensamento, que até há pouco se dirigia ao primo como

a um fim natural e feliz, esbarrou nessa encruzilhada difícil e não soube ir adiante.

(...)

Pensou no esquisito casal que seria o deles, quando à noite, nos serões da fazenda, ela sublinhasse num livro querido um pensamento feliz e quisesse repartir com alguém a impressão recebida. Talvez Vicente levantasse a vista e lhe murmurasse um “é” distraído por detrás do jornal... Mas naturalmente a que distância e com quanta indiferença...

Pensou que, mesmo o encanto poderoso que a sadia fortaleza dele exercia nela, não preencheria a tremenda largura que os separava. (Queiroz, 1993, pp. 78-80)

Os contrastes chegam mesmo a assumir a forma de preconceitos. Conceição, apesar de suas ideias avançadas e de sua generosidade em ajudar os retirantes, considera um absurdo que Vicente, um homem branco, se envolva com uma cabocla do sertão, pois esta, devido à cor de sua pele e à sua posição social, não seria digna dele. A cabocla, portanto, seria inferior a Vicente e à própria Conceição, também branca. É exemplar este diálogo entre Conceição e Dona Inácia:

– 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, 1993, p. 60)

O contraste entre as ideias conservadoras do sertão e as ideias libertárias da cidade está no interior mesmo de Conceição. Por um lado, ela adota para si mesma o ideal de emancipação feminina e se recusa a casar. Bem no início do romance, mostra-se feliz com sua escolha:

Conceição tinha vinte e dois anos e não falava em casar. As suas poucas tentativas de namoro tinham-se ido embora com os dezoito anos e o tempo de normalista; dizia alegremente que nascera solteirona. (Queiroz, 1993, p. 10)

Por outro lado, no fim do romance, experimenta a frustração por haver renunciado ao casamento e à maternidade, em contraposição à sua prima Lourdinha, feliz com seus filhos e seu marido:

Afinal, o verdadeiro destino de toda mulher é acalantar uma criança no peito...

E sentia no seu coração o vácuo da maternidade impreenchida...

“*Vae solis!*” Bolas!

Seria sempre estéril, inútil, só... Seu coração não alimentaria outra vida, sua alma não se prolongaria noutra pequenina alma... Mulher sem filhos, elo partido na cadeia da imortalidade...

Ai dos sós... (Queiroz, 1993, p. 148)

Conceição é uma personagem marcada por contradições inerentes ao momento histórico em que se encontra, no início do século XX. É o início, ainda tímido, de uma nova concepção do papel da mulher na sociedade, prenúncio de um embate em que o ideal de emancipação feminina viria se opor ao papel tradicional reservado à mulher. Como esse processo estava ainda em seu início, não havia espaço na sociedade para uma mulher como Conceição, restando-lhe somente a solidão e a impossibilidade de criar vínculos.

De fato, como muitas outras protagonistas de Rachel de Queiroz, Conceição é órfã e não tem filhos, ou seja, é uma mulher de poucos vínculos. Isso lhe confere uma independência e uma liberdade de movimento revolucionárias para as mulheres da época, fortemente atreladas ao ambiente doméstico de marido e filhos. Tampouco consegue ela fixar-se num espaço físico: transita entre a cidade e o sertão e, mesmo na cidade, não tem casa própria, vendo-se obrigada a mudar de endereço quando termina o contrato de aluguel. É uma personagem desencaixada, sem raízes num lugar fixo, incapaz de se adaptar ao papel social reservado às mulheres de sua época.

Apesar das ideias avançadas de emancipação da mulher, e de mostrar as condições subumanas decorrentes da seca, *O quinze* é bem pouco, ou nada revolucionário quanto à estrutura fundiária do sertão. Não são questionadas a propriedade privada nem a concentração das terras nas mãos de poucos. Pelo contrário, o paternalismo dos proprietários é louvado e até mesmo posto como essencial à sobrevivência dos vaqueiros. Vicente, o proprietário que não abandona suas terras e seus empregados, é exaltado, pois sua resistência foi responsável pela sobrevivência dos vaqueiros. Em contraposição, Chico Bento, abandonado pela fazendeira Dona Maroca, amarga a fome e a miséria e perde dois de seus cinco filhos, um morto e o outro fugido. Como

observa Bueno (2006, p. 128), quando há no romance alguma crítica, ela é direcionada a algum funcionário do governo. É o que acontece quando Chico Bento tenta obter passagens de trem para Fortaleza, prometidas aos retirantes pelo governo, mas esbarra na corrupção do preposto responsável pela distribuição das passagens. Neste trecho, é revelado a ele o motivo de ter seu pedido recusado:

Na loja do Zacarias, enquanto matava o bicho, o vaqueiro desabafou a raiva:

– Desgraçado! quando acaba, andam espalhando que o governo ajuda os pobres... Não ajuda nem a morrer!

O Zacarias segredou:

– Ajudar, o governo ajuda. O preposto é que é um ratuino... Anda vendendo as passagens a quem der mais...

Os olhos do vaqueiro luziram:

– Por isso é que ele me disse que tinha cedido cinquenta passagens ao Matias Paroara!...

– Boca de ceder! Cedeu, mas foi mão pra lá, mão pra cá... O Paroara me disse que pouco faltou pro custo da tarifa... Quase não deu interesse...

Chico Bento cuspiu com o ardor do mata-bicho:

– Cambada ladrona! (Queiroz, 1993, p. 30)

A crítica nem mesmo é dirigida ao governo, que realmente ajuda os retirantes, como assegura Zacarias, mas à corrupção particularizada de um funcionário do governo. Assim, a solução para o problema da seca reside unicamente num maior controle e fiscalização governamentais, não na reforma agrária nem numa mudança de política em relação à propriedade das terras. Enfim, não há nenhuma defesa, implícita ou explícita, de mudança da estrutura fundiária.

Conclusão

Romance aparentemente simples, de leitura fácil, *O quinze* revela-se, entretanto, bastante complexo quanto às questões que suscita e ao jogo elaborado de contrastes e tensões em seu enredo. As relações humanas engendradas pela seca são desvendadas com naturalidade, sem maniqueísmos: não há vítimas nem vilões explícitos, mas apenas situações e condições que catalisam as reações dos personagens. O dualismo limita-se à oposição entre cidade e sertão, que por vezes se misturam, mas jamais se conciliam, caracterizando bem a divisão muito marcada que havia então, e há até hoje,

entre a estagnação e a miséria do sertão e a ascensão econômica da cidade.

Paralelamente aos problemas da seca e do sertão, aparece também no romance a questão feminina, representada pela personagem Conceição. O livro é escrito num momento em que se começa a questionar o papel tradicionalmente atribuído à mulher na sociedade. Conceição vive em meio a esse período de transição, amargando as consequências de representar um perfil de mulher que ainda luta por seu espaço.

O romance dialoga intensamente com seu momento histórico. A polarização ideológica da década de 30 não dava espaço para uma literatura desengajada. *O quinze* aborda os problemas sociais do momento, mas, à exceção da questão feminina, recusa-se a tomar partido. É um romance contraditório: por um lado, apresenta muito marcadamente as condições subumanas trazidas pela seca no sertão; por outro lado, não aponta culpados e constrói uma imagem muito positiva dos proprietários de terras. Recusa-se, portanto, a escolher um dos lados do confronto ideológico da época.

Esse talvez seja um dos principais motivos da sobrevivência de *O quinze* ao passar dos anos. Dialoga com sua época, mas não se prende a ela. E as questões que aborda são problematizadas até hoje: a mulher ainda busca um novo lugar na sociedade, a divisão entre cidade e sertão persiste, e pouco se fez para atenuar os efeitos da seca e a miséria no sertão.

Referências bibliográficas

BARBOSA, Maria de Lourdes Dias Leite. *Protagonistas de Rachel de Queiroz – caminhos e descaminhos*. Campinas: Pontes, 1999.

BRUNO, Haroldo. *Rachel de Queiroz*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1977.

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

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

NERY, Hermes Rodrigues. *Presença de Rachel*. Ribeirão Preto: FUNPEC, 2002.

QUEIROZ, Rachel de. *O quinze*. São Paulo: Siciliano, 1993.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

Resumo

Este artigo apresenta uma breve análise do romance *O quinze*, de Rachel de Queiroz, contextualizando-o no confronto ideológico do início do século XX. Analisam-se os contrastes e tensões sociais que, de algum modo, perpassam o romance, além das inovações ideológicas e estéticas que ele trouxe para a época.

Palavras-chave: literatura brasileira, romance de 30, Rachel de Queiroz, *O quinze*.

Abstract

This article presents a short analysis of *O quinze*, novel written by Rachel de Queiroz, contextualizing it in the ideological confrontations of the beginning of the 20th century. The article also analyzes the contrasts and social tensions that pervade the novel, besides the ideological and esthetic innovations that it brought to its time.

Keywords: Brazilian literature, 1930s' novels, Rachel de Queiroz, *O quinze*.