



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA

Departamento de Letras e Artes



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL

JOYCE MARIA DOS REIS SANTANA

**NARRATIVAS DO SERTÃO E PERCURSOS MNEMÔNICOS
EM *O QUINZE*, DE RACHEL DE QUEIROZ**

Feira de Santana, BA
2013

JOYCE MARIA DOS REIS SANTANA

**NARRATIVAS DO SERTÃO E PERCURSOS MNEMÔNICOS EM *O
QUINZE*, DE RACHEL DE QUEIROZ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural, da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Diversidade Cultural.

Orientadora: Profa. Dra. Elvya Shirley Ribeiro Pereira

Feira de Santana, BA
2013

JOYCE MARIA DOS REIS SANTANA

NARRATIVAS DO SERTÃO E PERCURSOS MNEMÔNICOS EM *O QUINZE*, DE RACHEL DE QUEIROZ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural – PPGLDC da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Aprovada ____ de _____ de 2013

Prof^a. Doutora Elvya Shirley Ribeiro Pereira
Orientadora – UEFS

Prof. Doutor Benedito José de Araújo Veiga
UEFS

Prof. Doutor Luiz Antonio de Carvalho Valverde
UNEB

Feira de Santana, BA
2013

É, portanto, confiando na memória fantástica de Rachel que, daqui por diante, vou deixar as suas lembranças fluírem. Foram dias, meses, anos até, de teimosia e insistência para que ela falasse; depois, a transcrição das fitas, dezenas de fitas – o serviço mais inferior que alguém já inventou.

(Maria Luíza Queiroz)

Para a minha família, porto seguro, berço de tudo o que sou.

Em memória de:

Minha avó, querida narradora, Matildes Tavares de Santana.

Minha avó, Maria Josefina dos Reis.

Meu eterno amigo, Renê Ribeiro.

Meu caro amigo de infância, Sandro.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS – e ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural – PPGLD.

Ao Núcleo de Leitura Multimeios da referida instituição, bem às professoras Maria Helena, Rita de Cássia, Heloísa, Carla, Andrea, Ana Angélica pelo apoio e estímulos à leitura e pesquisa.

Em especial, à minha estimada orientadora, escritora, crítica literária e amiga, a Professora Doutora Elvya Shirley Ribeiro Pereira. Obrigada pelo incentivo, compreensão e paciência.

Ao querido Professor Doutor Roberval Pereira pelas prazerosas horas de reflexão dentro e fora da sala de aula, pela amizade e pelas preciosas indicações de leitura.

Aos meus estimados pais: Osvaldo e Conceição Maria.

Ao Sr. Antônio Carlos, tio querido.

Aos meus irmãos, companheiros de risos e lágrimas: Junior e Juciane.

À minha caríssima companheira, amiga e estimuladora: Alaine de Santana.

À minha sobrinha, jóia preciosa, Kaline.

A Vagner Ferreira, exímio corretor, pela amizade e cumplicidade literária: agradecimentos sinceros.

Aos meus caros amigos: Wilton, Marcel, Débora, Tatiane, Vanessa, Azivon, Daiane e Jamile.

A Dona Branca, funcionária da UEFS, colaboradora do Programa de Pós-Graduação e Diversidade Cultural – PPGLDC, por sua amizade e alegria.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural Benedito Veiga, Celeste Pacheco, Alana Freitas, Roberto Seidel, Aleilton Fonseca, Rita Queiroz, Francisco Lima, e Sonia van Dick pela competência, lucidez acadêmica e contribuições em minha formação intelectual.

Às vezes me perguntam o porquê dessa nossa quase obsessiva preocupação com açudes: açude encheu, açude está seco, açude sangrou. Mas é isso mesmo: no Nordeste, o açude é o núcleo, o coração da fazenda. Fazenda sem açude é um casco morto, sem gados, sem moradores, sem plantio. O açude é o símbolo da riqueza do fazendeiro – ou da sua ruína.

(Rachel de Queiroz)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo principal analisar o caráter memorialístico do romance *O Quinze* (1930), da escritora cearense Rachel de Queiroz, bem como as correspondências que a obra tece com a história. Partindo da perspectiva memorialística e ficcional, que marca os textos da escritora, busca-se verificar de que forma a vida da autora e a sua produção literária estariam correlacionadas com parte da história brasileira – a recorrência do fenômeno da seca no Nordeste e o comunismo no Brasil. Assim, analisam-se as representações identitárias que se constroem a partir da preservação da memória cultural, das relações que o homem estabelece com a terra e, em particular, com o fenômeno da seca, além dos possíveis atritos que daí são formados, a exemplo da diáspora ocasionada pelo fenômeno. Busca-se, ainda, identificar aproximações das imagens do sertão narradas no romance com as presentes na linguagem poética de “Fome no Ceará”, poema do escritor português Guerra Junqueiro, que encena a seca de 1877 ocorrida nas terras cearenses, além de discutir o caráter estético na representação de algumas imagens da seca feitas pelo romance.

Palavras-chave: Literatura. História. Memória. Rachel de Queiroz. Sertão.

RÉSUMÉ

Cet article vise à analyser le personnage principal dans le roman de caractère des mémoires *O Quinze* (1930), de l'auteur Rachel de Queiroz, de Ceará, et les échanges que l'oeuvre indique avec l'histoire. Du point des mémoires et des textes de fiction qui marquent l'écriture de Raquel de Queiroz, on cherche à vérifier comment la vie de l'auteur et sa production littéraire serait corrélée avec une partie de l'histoire du Brésil - la récurrence de la sécheresse dans le Nord-Est et le communisme au Brésil. Ainsi, on analyse les représentations identitaires qui sont construites à partir de la préservation de la mémoire culturelle, la relation que l'homme entretient avec la terre et, en particulier, avec une période de la sécheresse, et les frictions possibles qui sont formées, comme le diáspora causée par le phénomène. On cherche d'identifier des approximations des images du sertão dans le livre avec la présente dans "La faim dans le Ceará" du langage poétique, poème de l'écrivain portugais Guerra Junqueiro, qui met en scène la sécheresse de 1877 s'est produite sur les terres de Ceará, en plus de discuter le caractère esthétique de la représentation de certaines images de la sécheresse dans le roman.

Mots-clés: Littérature. Histoire. Mémoire. Rachel de Queiroz. Sertão.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 A ESCRITORA RACHEL DE QUEIROZ E OS TONS DE SUA ESCRITA.....	15
2.1 FIOS DE MEMÓRIA: A LITERATURA DE RACHEL E AS TERRAS ÁSPERAS DO SERTÃO.....	16
2.2 PRIVANÇAS DE RACHEL DE QUEIROZ.....	35
3 ESPELHOS MNEMÔNICOS EM <i>O QUINZE</i>: LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA.....	48
3.1 TECITURAS CULTURAIS EM <i>O QUINZE</i> : ASPECTOS HÍBRIDOS NA NARRATIVA.....	48
3.2 A SECA NO NORDESTE PRESENTE EM ALGUMAS OBRAS LITERÁRIAS.....	52
3.2.1 Serpentes de fogo no Ceará: confluências entre <i>O Quinze</i> e “Fome no Ceará”.....	54
3.3 FISSURAS NA FACE E NA TERRA: IMAGENS PROJETADAS EM <i>O QUINZE</i>	64
3.3.1 Imagens da literatura do Sertão projetadas em <i>O Quinze</i>	69
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	80
REFERÊNCIAS.....	83

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo principal analisar o caráter memorialístico do romance *O Quinze* (1930), da escritora cearense Rachel de Queiroz, bem como as correspondências que a obra tece ficcionalmente com parte da história da nação. A escolha desse livro como *corpus* da pesquisa foi motivada, para além do gosto pessoal pela obra em questão, por esse ser o romance de destaque na ficção de Rachel de Queiroz, o primeiro daquela que seria a primeira mulher a entrar na Academia Brasileira de Letras – ABL, narrando as calamidades da seca no sertão nordestino.

Partindo-se da perspectiva memorialística que marca os textos da escritora, busca-se verificar de que forma a vida da autora e a sua produção literária estariam correlacionadas com parte da história brasileira – a recorrência do fenômeno da seca no Ceará e o comunismo no Brasil. Para tanto, faz-se necessária a comparação entre a obra *O Quinze* e outras produções da autora, a exemplo de *João Miguel*, *Caminho de Pedras* e *Memorial de Maria Moura*, que ratificam a justaposição entre literatura, história e memória na obra da escritora cearense.

As comparações tecidas nesse trabalho, sobretudo entre *O Quinze*, o poema “Fome no Ceará” (1974), do escritor português Abílio Guerra Junqueiro (1850 – 1923), o romance *Vidas secas* (1937), do escritor Graciliano Ramos, justificam-se por este trabalho lidar com obras que se constituem com fios de arte, história e memória. Para além desse fator, as composições abordam a mesma temática: a recorrência da seca no sertão do Nordeste. Espera-se observar as tecituras mnemônicas, históricas e literárias no romance a partir da análise desses três campos do conhecimento, que também constituem a narrativa e nas possíveis relações que esta tece com a vida particular da escritora e com o poema já mencionado.

O Quinze é um romance que encena as peculiaridades do sertanejo, bem como a forma como esse sujeito lida com a terra¹ e, em particular, com o fenômeno da seca. De fato, as representações identitárias que se constroem no romance, a partir da preservação da memória cultural, das relações sociais e dos possíveis atritos que delas são formados, a exemplo da diáspora, ocasionada pelo fenômeno, são discutidas com a finalidade de identificar o

¹ Simbolicamente a terra se opõe ao céu como o **princípio passivo** ao princípio ativo; o **aspecto feminino** ao aspecto masculino da manifestação; a obscuridade à luz; o **yin** ao **yang**; **tamas** (*a tendência descendente*) a **Sattva** (*a tendência ascendente*); [...] Identificada com a mãe, a terra é um símbolo de **fecundidade** e regeneração. *Dá a luz a todos os seres, alimenta-os, depois recebe novamente deles o germe fecundo* (Ésquilo, *Coéforas*, 127-128). (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.878-879).

hibridismo – literatura, história e memória – presente no livro inaugural de Rachel de Queiroz.

A escrita da primeira mulher imortal da Academia foge dos radicalismos e do sentimentalismo, este, muitas vezes, atribuído à literatura feminina. *O Quinze* retrata o sertanejo de forma bastante peculiar, marcado “[...] por traços característicos identificáveis no modo de vida, na organização da família, na estrutura do poder, [...] na visão de mundo e numa religiosidade propensa ao messianismo.” (RIBEIRO, 2006, p. 307). Todavia, essa definição da identidade do sertanejo brasileiro pode ser considerada como simbólica, visto que as identidades podem ser instáveis, mutáveis, híbridas e, muitas vezes, fronteiriças. Estas identidades de fronteira serão analisadas a partir das relações da personagem Conceição, protagonista do romance, com o seu contexto social, e dos retirantes “expulsos” de sua terra natal pela força devastadora da seca.

Os acontecimentos históricos ocorridos nas civilizações sempre serviram de inspiração/tema para uma grande gama de produções artísticas. Dentre as manifestações da arte, a literatura é, também, para além de um espelho mnemônico da sociedade, considerando seu caráter polissêmico, a representação das realidades do homem, logo, da história desse sujeito.

O romance *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, constitui objeto de análise nas reflexões aqui propostas, pois, além dos fatores já mencionados, pode ser considerado como um representante da “Memória coletiva que, através de *vestígios mnemônicos*, possibilita a reconstrução da memória histórica e cultural.” (ARAUJO, 2011, p. 37). Visto que aborda acontecimentos históricos do nordeste brasileiro – a seca de 1915, no Ceará –, assim como valores culturais presentes no sertão nordestino, como os costumes, a leitura dos fenômenos da natureza pelos sertanejos, aspectos encenados na obra supracitada.

No que diz respeito às discussões sobre a memória na arte literária, utilizaremos as concepções teóricas de Araújo (2011), Le Goff (1996), Ribeiro (2006) e Pinho (2011); pelo viés identitário servirão de embasamento, para o presente trabalho, as discussões de autores como Anjos (2003), Bhabha (2003), Canclini (1997), Hall (2004), Heidegger (1998), Pesavento (1998), Ribeiro (2006) e Seidel (2010); nas análises de correspondência literária entre as obras discutidas, serão utilizados os estudos de Benjamin (1994), Bosi (1980), Calvino (1990), Certeau (1994), Couto (2008), Dal Farra (1978), Fonseca (2000), Lima (2008), Lejeune (2008), Reis (1992), Miney (1998) e Ramos (1997).

A discussão em torno da literatura, a partir do ponto de vista do seu valor histórico-cultural requer, sem equívocos, que façamos conjecturas baseadas nas abordagens dos autores

acima mencionados, que propõem incursões referentes à importância do estudo da memória cultural e do hibridismo – consideramos, nesse caso, a interposição entre literatura, história e memória – na obra literária que, como arte (re)significadora da humanidade, “[...] almeja superar as representações históricas do fenômeno, com o auxílio indissolúvel da memória” (PINHO; ARAUJO; NOGUEIRA, 2011, p. 10).

Ao entrar em contato com *O Quinze*, podemos dizer que o leitor percebe nele o gotejar de ideais sobre uma sociedade sertaneja nova, ansiosa por resgatar os vínculos já desgastados de uma comunidade paternalista e tradicional, o que poderia ser chamado de resgate da memória cultural desse povo. Trata-se de uma narrativa que, para além de uma literatura denominada regionalista, configura um fragmento, um feixe da memória histórica da sociedade nordestina.

A presente dissertação está dividida em dois capítulos. No primeiro, intitulado “A escritora Rachel de Queiroz e os tons de sua escrita” procuramos discutir a correspondência existente entre a escritora e a sua obra, visto que esta encontra-se presente em diversos aspectos de sua vida, tanto como uma representante do Nordeste, quanto como uma mulher atuante no cenário nacional. Pretendeu-se, também, analisar de que forma essa correspondência se manifesta em seus textos.

No capítulo dois, de título “Espelhos mnemônicos em *O Quinze*: literatura, história e memória”, buscamos analisar o romance *O Quinze* a partir da representação, mesmo que simbólica, da identidade sertaneja nele configurada e comparar o romance *O Quinze* com algumas produções que têm também o fenômeno da seca como mote, nesse caso, o poema “Fome no Ceará”, do escritor Abílio Guerra Junqueiro, o romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos.

Esse trabalho dissertativo tem por base uma pesquisa bibliográfica de cunho descritivo-analítico e tem por *corpus* a produção literária de Rachel de Queiroz, em especial, o romance *O Quinze*. Essa obra tem implicações que a configuram como obra literária portadora de um hibridismo; quer seja a partir do todo de sua composição, de seu processo de criação, das características internas de suas personagens, ou mesmo das relações que estes constroem nos contextos que os cercam.

Por meio dessa pesquisa, pretende-se colaborar para os estudos da obra de Rachel de Queiroz, escritora que, além de ser a primeira mulher a ingressar na Academia Brasileira de Letras, narrou o sertão nordestino com peculiaridades próprias de sua escrita – fios de história, de arte e de memória –, tornando a sua composição artística singular; narrativas da nação e das gentes do Brasil.

O romance *O Quinze*, *corpus* do presente trabalho dissertativo, é um clássico da literatura brasileira e merece ser revisitado, bem como as outras produções de Rachel de Queiroz, cujo centenário de nascimento, em 2010, ficou praticamente esquecido. Dessa forma, a presente dissertação, tem também por objetivo contribuir para a resignificação dos textos da escritora.

2 A ESCRITORA RACHEL DE QUEIROZ E OS TONS DE SUA ESCRITA

Com apenas dezenove anos de idade, Rachel de Queiroz (1910 – 2003) narrou, com maestria, as belezas e as calamidades das fissuras abertas no árido solo de parte da vasta região Nordeste, bem como as fragmentações no interior de suas culturas. O romance *O Quinze* (1930) é, desde o nome, fragmento de espelhos mnemônicos da infância e das referências identitárias dessa artista da palavra e de uma parte da história brasileira: a força devastadora da seca de 1915, no Ceará.

É com alguns de seus resgates memorialísticos que Rachel de Queiroz possibilita aos leitores de seus escritos literários vivenciarem não apenas as peculiaridades desse ambiente, bem como de outros cenários do Brasil. Mesmo quando afirma não gostar de escrever memórias, a escritora cearense traz contribuições para o debate em torno desse gênero, não só no âmbito mais geral da literatura, mas também, nas especificidades de sua própria obra:

Nunca gostei de memórias. Nunca pretendi escrever memória nenhuma. É um gênero literário – e será literário mesmo? – onde o autor se coloca abertamente como personagem principal e, quer esteja falando bem de si, quer confessando maldades, está em verdade dando largas às pretensões do seu ego – grande figura humana ou grande vilão. Mas *grande* de qualquer modo. O ponto mais discutível em memórias são as confissões, gênero que abominei, pois há coisas na vida de cada um que não se contam. Eu, por exemplo, “nem às paredes do quarto as contaria”, como diz o fado. (QUEIROZ, 1998, p.11, grifo da autora).

A escritora não “contaria” as suas memórias “nem às paredes”, todavia, por meio da arte literária, ela não apenas as conta, como também reconstrói os universos que a cercaram durante a sua trajetória de vida e, de certa forma, resgata esses registros identitários e as lembranças que imortalizam aquele que narra. Assim: “Não somente as pessoas, mas também as épocas, têm essa maneira inocente, ou antes, astuciosa e frívola, de comunicar seu segredo mais íntimo ao primeiro desconhecido.” (BENJAMIN, 1994, p. 40). Em se tratando de literatura, esse “primeiro desconhecido” é o leitor ou o próprio autor – primeiro leitor de sua obra.

Nessa perspectiva, as produções de Rachel de Queiroz são mais que ficção, são imagens de povos configuradas na escrita como reflexos de sua memória individual. Tais produções são redes profícuas, promotoras de sentido, interligando dizeres sobre o contexto social brasileiro, uma vez que a memória constitui a coletividade de partes primordiais da

nação, por ser uma forma de conhecimento de gentes e costumes da zona urbana e rural brasileira, tendo como proposta recontar as suas realidades.

2.1 FIOS DE MEMÓRIA: A LITERATURA DE RACHEL E AS TERRAS ÁSPERAS DO SERTÃO

No processo de demarcação do lugar privilegiado da memória como elemento constituinte da narrativa de Rachel de Queiroz, de uma forma mais geral, é importante levar em consideração algumas abordagens de estudiosos desse gênero, como, por exemplo, Jacques Le Goff (1924), historiador francês que afirma ser o conceito de memória amplo e nebuloso, possibilitando, assim, que as análises dessa instância perpassem os olhares das ciências humanas de distintas formas.

No tocante à literatura e, nesse caso, à obra da artífice Rachel de Queiroz, a memória pode ser considerada como “[...] um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.” (LE GOFF, 1996, p. 476, grifo do autor). A “febre” e a “angústia”, antes mencionadas, servem como alegoria² tanto para a ânsia do homem em buscar, por meio da memória, as suas raízes culturais, como para o desejo de preservar, por meio da escrita de suas histórias, os seus mitos, representados aqui por Rachel de Queiroz, inicialmente apenas transmitidos pela oralidade:

Nas sociedades sem escrita a memória coletiva parece ordenar-se em torno de três grandes interesses: a idade coletiva do grupo que se funda em certos mitos, mais precisamente nos mitos de origem, o prestígio das famílias dominantes que se exprime pelas genealogias, e o saber técnico que se

² A **alegoria** é uma figuração que toma com maior freqüência a forma humana, mas que por vezes toma a forma de um animal ou de um vegetal ou, ainda, a de um feito heróico, a de uma determinada situação, a de uma virtude ou a de um ser abstrato. Por exemplo: uma mulher alada é a alegoria da vitória, e uma cornucópia é a alegoria da abundância. Henri Corbin exprime com precisão esta diferença fundamental: a alegoria *é uma operação racional que não implica passagem a um novo plano do ser nem a uma nova profundidade de consciência; é a figuração, em um mesmo nível de consciência, daquilo que já pode ser bem conhecido de uma outra maneira. O símbolo anuncia um outro plano de consciência, que não o da evidencia racional; é a chave de um mistério, o único meio de se dizer aquilo que não pode ser apreendido de outra forma; ele jamais é explicado de modo definitivo e deve sempre ser decifrado de novo, do mesmo modo que uma partitura musical jamais é decifrada definitivamente e exige uma execução sempre nova* (CORI, 13). (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, grifo dos autores).

transmite por fórmulas práticas fortemente ligadas à magia religiosa. (LE GOFF, 1996, p. 431).

Nessa perspectiva, a utilização da memória está relacionada à perpetuação das origens dos povos ágrafos; os mitos passados de geração a geração permitem a manutenção e a conservação de narrativas. O ato de contar e rememorar práticas culturais possibilita, dentre outras coisas, a projeção para as gerações futuras do exercício da magia, íntima dos ritos religiosos das sociedades sem escrita. As narrativas orais são importantes fontes de conhecimento, pois resgatam a memória popular e revelam o imaginário do tempo e do espaço de onde se fala.

Com o advento da escrita, as diversas narrativas chegam ao leitor por intermédio do texto, o que implica a possível perda das reminiscências do narrador que, por causa das alterações atreladas à própria prática da oralidade, tece a sua voz a partir das subjetividades que dele emanam. Como afirma Benjamin (1994, p. 37), o importante, “[...] para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência”. Dessa maneira, a memória pode ser também entendida como algo vivo, latente e mutável que está dialogicamente relacionada com a lembrança e o esquecimento, e em processo constante de revitalização.

A construção verbal da memória pelo escritor, assim como também o faz o historiador, tenta dar conta de uma faceta da realidade, que é constantemente recriada. Para que essa recriação se concretize, mostre sua face, o escritor utiliza a imaginação, campo de produção da literatura, já o historiador reconta eventos de um tempo passado, os acontecimentos “reais”, buscando provas que os validem. Contudo, mesmo buscando afastar-se da imaginação, tão cara aos escritores de literatura, o historiador não tem como anular sua subjetividade ao narrar. O escritor e o historiador, mesmo tendo em vista as singularidades de seus campos discursivos, se propõem a problematizar uma situação por meio do relato de fatos referentes às vivências humanas.

Para Sandra Pesavento (1998), em *Contribuição da história e da literatura para a construção do cidadão: a abordagem da identidade nacional*, também podemos verificar muito de ficção no trabalho histórico, assim como o papel desempenhado pela ficção que tende a se apropriar, de alguma forma, da realidade:

Sem dúvida, é a história que articula uma fala autorizada sobre o passado, recriando a memória social através de um processo de seleção e de exclusões, onde se joga com as valorações da positividade e do rechaço. Há, pois, um componente manifesto de ficcionalidade no discurso histórico, assim como, da

parte da narrativa literária, constatando-se o empenho de dar veracidade à ficção literária. Naturalmente, não é intenção do texto literário provar que os fatos narrados tenham acontecido concretamente, mas a narrativa comporta em si uma explicação do real e traduz uma sensibilidade diante do mundo recuperada pelo autor. (PESAVENTO, 1998, p. 22).

A partir desse prisma, não apenas a narrativa oral, mas também a escrita é passível das subjetividades do escultor de palavras, pois este, ao recriar mitos e realidades, vividas por ele ou não, concede ao texto, de forma inevitável, o seu eu, as suas vivências, sendo, portanto, perspectivas que dele advêm. O que percebemos é que uma narrativa textual pode estar calcada em uma escrita memorialística, como também originar-se da oralidade de determinado povo. Le Goff (1996, p. 431) observa que:

O aparecimento da escrita está ligado a uma profunda transformação da memória coletiva. Desde a “Idade Média ao Paleolítico” aparecem figuras onde se propôs ver “mitogramas” paralelos à “mitologia” que se desenvolve na ordem verbal. A escrita permite à memória coletiva um duplo progresso, o desenvolvimento de duas formas de memória. A primeira é a contemplação, a celebração através de um monumento comemorativo de um acontecimento memorável. A memória assume então a forma de inscrição e suscitou na época moderna uma ciência auxiliar da história, a epigrafia.

Pode-se considerar que os escritos literários de Rachel de Queiroz possuem, além de imagens ficcionais, traços da literatura de seu país produzida em sua época, bem como alguns importantes fatos históricos nela ocorridos, a exemplo das mobilizações do comunismo no Brasil (1922 - 1962)³, além, é claro, da vida pessoal da escritora, sendo assim possível caracterizar seus escritos, também, como uma narrativa memorialística, principalmente calcada, para além de outros fatores, na oralidade do povo nordestino, nas histórias que a autora ouviu/vivenciou.

Apesar de a narrativa em *O Quinze*, bem como de outras obras de Rachel de Queiroz, possuir essa qualidade memorialística de cunho pessoal, ela não pode ser classificada como uma composição biográfica, pois, “[...] para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem”. (LEJEUNE, 2008, p. 15). Essa relação ajudaria a determinar os espaços

³O terceiro romance de Rachel de Queiroz, *Caminho de Pedras*, é conscientemente político: a sua redação, em 1936, coincide com o exacerbar-se das correntes ideológicas no Brasil à beira do Estado-Novo: comunismo (stalinista; trotskista: esta a cor da romancista na época) e integralismo. (BOSI, 1980, p. 396). A participação da escritora na esfera do comunismo no Brasil será mais discutida, no presente trabalho, mais à frente.

limítrofes entre uma ficção e uma autobiografia. Mesmo que algumas das personagens, presentes nessa e em outras obras da escritora, correspondam, fora do mundo narrativo ficcional, a pessoas de seu convívio e a ela mesma, como aparece em *Memorial de Maria Moura*⁴ (1993) – correspondência que será analisada posteriormente nesse trabalho –, sua obra não pode ser estudada como biografia, entretanto, deve-se reconhecer que tal traço pode ser nela evidenciado.

O romance *O Quinze* compreende uma ficção. Por tratar-se de uma obra que encena fatos históricos do Brasil, vivenciados também pela escritora – a seca no sertão cearense (1915) –, e figuras sociais de sua vida, representadas por alguns dos seus personagens – Dona Inácia, que parece encenar a religiosa avó paterna de Raquel de Queiroz, e Conceição, com traços comportamentais que lembram a escritora em questão. Podemos dizer que, dessa forma, *O Quinze* é uma narrativa que traz, em sua constituição, imagens e personagens que a caracterizariam como uma ficção com textura autobiográfica, mas não uma biografia propriamente dita.

Para discutir os conceitos de biografia, e construir reflexões sobre como ela estaria relacionada à produção literária de Rachel de Queiroz, é importante observar as abordagens de um estudioso desse gênero da narrativa, o autor francês do século XX, Philippe Lejeune (2008), quando afirma que a escrita memorialística não compreende o gênero autobiográfico, sendo classificada como gênero próximo a este. O que distanciaria as memórias da autobiografia é o compromisso que esta última teria para com a realidade, com os fatos ocorridos, datas e eventos da vida do autobiógrafo. Isso não significa dizer que a biografia esteja sujeita a esse rigor estilístico, mas que ela também é passível de tecer “[...] transições com outros gêneros da literatura”. (LEJEUNE, 2008, p. 1).

Uma obra constituída por memórias pode, também, como nuvem espessa e densa que ofusca o vislumbrar do manto celeste, ser turva em suas imagens, ocultar determinados fatos, seja pelo uso da conveniência, ou pela própria ação do tempo, que promove a perda de

⁴ *Memorial de Maria Moura* foi o último romance escrito por Rachel de Queiroz. A escritora tinha, na época, 83 anos de idade e dedicou, também, essa obra à Rainha da Inglaterra Elisabeth I (1533-1603). Sobre tal peculiaridade nesse romance, Mônica Schpun, leitora e pesquisadora de Rachel de Queiroz, afirma que a Rainha Elisabeth e a personagem Maria Moura, tecem, na narrativa do romance, algumas correspondências. Assim: “Tanto Elisabeth quanto Maria Moura unem poder pessoal e recusa de vida conjugal. Não sabemos porque Elisabeth teve seus preferidos, e nunca um rei. Quanto a Maria Moura, isso fica muito claro [...]. Ainda que Elisabeth esteja numa posição evidentemente privilegiada em relação a Maria Moura, também teve que defender seu espaço de poder com unhas e dentes, enfrentando constantemente o risco de perder Reino e Coroa. Apesar de não ter deixado descendente direto ao trono reinou, 45 anos, até a sua morte em 1603. Num espaço estreito de escolhas, esta foi a estratégia que aparentemente preferiu. Isso a aproxima efetivamente de Maria Moura e elucida a chamada em epígrafe.” (SHPUN, 2002, p. 179).

episódios vivenciais passados, enfim, os esquecimentos. Além disso, ela é constituída por desejos e sonhos que tendem, muitas vezes, a direcioná-la ao próprio vir a ser literário, conferindo existência às narrativas.

As imagens são, em sua maioria, oriundas de recordações e, além disso, a criação literária resultante delas é tecida com fios tênues dos vapores impalpáveis do próprio ato mnemônico. Dessa forma, o tecido memorialístico é regido por recordações que estão sempre em permanente transformação, peculiaridade inerente ao ato mnemônico.

Segundo Rachel de Queiroz: “Memória é um gênero muito pouco sincero: você apresenta ao público a pessoa que você gostaria de ser.” (1997, p.39). Dessa forma, as encenações presentes nessa tipologia textual, ou nos textos que dela façam uso, além de estarem sujeitas às consequências que advêm do próprio ato mnemônico, mesclam-se com as subjetividades da escritora atreladas às seleções, conscientes ou não, por ela efetuadas.

A atividade leitora apresenta, ao contrário, todos os traços de uma produção silenciosa: flutuação através da página, metamorfose do texto pelo olho que viaja, improvisação e expectativa de significados induzidos de certas palavras, intersecções de espaços escritos, dança efêmera. [...]. Ele [o leitor] insinua as astúcias do prazer e de uma reaproximação no texto do outro, aí vai à caça, ali é transportado, ali se faz plural como os ruídos do corpo. Astúcia, metáfora, combinatória, esta produção é igualmente uma “invenção” de memória. Faz das palavras as soluções de histórias mudas. A fina película do escrito se torna um remover de camadas, um jogo de espaços. Um mundo diferente (o do leitor) se introduz no lugar do autor. (CERTEAU, 1990, p.49).

Nesse sentido, o leitor se apropria das memórias contadas e criadas pelos escritores, recriando o próprio ato de ler no que tece e produz mais memórias, reafirmando-as através de imagens, valores, sentimentos, advindos de um contexto social, o qual propicia interações com sujeitos-leitores do tempo presente, do passado e com as gerações futuras que poderão ter contato com essas lembranças.

O fenômeno da “seca” aparece no romance de Rachel de Queiroz como parte integrante de suas memórias e do cotidiano nordestino; mais que elemento relacionado com o cenário, ela torna-se personagem: uma espécie de ser ficcional que integra as encenações no livro *O Quinze* (1930). Esse fenômeno da natureza é um dos motivadores das aflições recontadas nessa obra, certamente, ainda vívidas nas lembranças que a escritora traz da sua infância. Rachel de Queiroz (1997, p. 22) explica que:

Eu nasci no final de 10, quer dizer, ainda tinha quatro anos da seca de 1915. Mas me lembrava de muita coisa, principalmente de quando ia a Fortaleza com minhas tias aos chamados “campos de concentração”, que naquela época não tinha, é claro, o sentido que adquiriu depois do nazismo: eram terrenos fechados debaixo de uma mata de cajueiro, onde se recolhiam as famílias vítimas da seca para receber socorro, comida, roupa.

A denominação “campos de concentração” detém um peso de grande impacto histórico, porque remete ao holocausto vivenciado por milhões de prisioneiros, pertencentes a diversos grupos sociais, considerados “inimigos do estado” alemão, eram eles: alemães contrários ao regime nazista, socialdemocratas, socialistas, testemunhas de Jeová, comunistas, ciganos, homossexuais, judeus, poloneses, dentre outros. É importante destacar que o Nazismo foi uma forma de governo totalitário, ocorrido no período entre 1933 e 1945, tendo fortes objetivos expansionistas e militares, surgido quando o seu líder, Adolf Hitler, decidiu expandir o território alemão, desrespeitando os acordos firmados no Tratado de Versalhes⁵.

Os campos de concentração nazistas tinham diferentes finalidades: eram estações de passagem, campos de trabalho forçado e campos de extermínio. Estes últimos, construídos para concentrar as vítimas que seriam assassinadas em massa. Em relação às localidades aludidas por Rachel de Queiroz, estas possuem outra significação, pois os “campos de concentração” presentes nas recordações da escritora eram os redutos dos retirantes que fugiam da seca, estigma de uma região caracterizada pelo solo vermelho⁶ com as suas rachaduras e, sobre ele, a sofrida fauna e rara flora, tudo isso é refletido na vida árida dos personagens de *O Quinze* (1930).

A cada cena narrada sobre o sertão, a cada personagem descrito, partículas de recordações dos momentos vivenciados pela escritora nas terras cearenses galgam forma no imaginário do leitor através de uma narrativa caracterizada por “uma prosa enxuta e viva” (BOSI, 1980, p. 396).

⁵ O Tratado de Versalhes foi um acordo de paz assinado pelos países europeus em 28 de junho de 1919, quando chegou ao fim a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). O Tratado estabelecia que a Alemanha assumisse a responsabilidade pelo conflito mundial desencadeado, comprometendo-se a cumprir todas as exigências políticas, econômicas e militares que lhes foram impostas pelas nações vencedoras da Primeira Guerra. As imposições do Tratado desencadearam neste país um sentimento de revanchismo e revolta entre a população. A indenização grandiosa exigida imergiu a economia alemã, já abalada pela guerra.

⁶ Universalmente considerado como o símbolo fundamental do princípio de vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho, cor de fogo* e de sangue*, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica desses últimos, sem dúvida, em termos visuais, conforme seja claro ou escuro. O vermelho-claro, brilhante, centrífugo, é diurno, é macho, tônico, incitando a ação, lançando, como um sol, seu brilho sobre todas as coisas, com uma força imensa e irredutível [...]. O vermelho-escuro, bem ao contrário, é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; representa não a expressão, mas o mistério da vida. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 944, grifo dos autores).

Outro operador textual é o narrador, e este, como afirma o teórico alemão Walter Benjamin (1892 – 1940), é um elemento fundamental para a “boa narrativa” (BENJAMIN, 1994, p. 198) que finca na experiência as suas bases. Segundo o autor, a habilidade de narrar, a partir das vivências do narrador, parece estar em decadência na modernidade: “Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações das experiências estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo.” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Na concepção de Benjamin (1994), a narrativa, na modernidade, caracteriza-se pelo distanciamento entre o narrador e as vivências que enriqueciam suas narrativas.

Com o advento do romance e a gradual perda do valor das experiências pessoais como material para as narrativas, a habilidade de narrar está, segundo Benjamin (1994), em vias de extinção. Entretanto, devemos destacar, com o Modernismo no Brasil⁷, o hábito de ir à fonte, em busca de material para a composição literária, sugerindo que aquele aspecto da cultura passa por um processo de ressignificação, mantendo-se vivo, de algum modo, na literatura.

A voz que narra em *O Quinze* também pode possibilitar que o leitor vivencie a diáspora dos sertanejos ante as calamidades que os assolam. Sua relação de identificação com a terra – rachada, seca, queimada pelo sol forte – serve como alegoria para representar a pele daquele que fura o solo escarlate do sertão na tentativa vã de que dele brote o sangue verde⁸ para sustento da gente e do gado. A partir daí, percebe-se que há uma tentativa de vencer as intempéries do lugar, sendo um grande desafio permanecer vivos, uma vez que é tortuoso, desgastante e cruel, o caminho árido do sertão.

Rachel de Queiroz⁹ vai desenhando o panorama de uma realidade já muito vista e contada: a dificuldade de vivência na aridez do sertão nordestino. Tomando como foco central

⁷ Momento de ruptura, de busca de novos caminhos e horizontes, o Modernismo representou uma abertura de possibilidades para a cultura brasileira, fazendo surgir, da investigação do passado, leituras de nossa realidade sócio- histórica que apontavam para um presente e um futuro alinhados com a modernidade internacional. Naquele momento, que abarca dos últimos anos da década de 1910 a 1940, emerge – nos campos da estética, da política e das ciências sociais – um expressivo e ousado acervo de obras que indicam dois caminhos paralelos e simultâneos: um, experimental, busca romper com os códigos de representação e de sensibilidade vigentes; o outro propõe uma reinterpretação criativa e crítica do passado e das tradições brasileiras. (VELOSO; MADEIRA, 1999, p. 89).

⁸ “O verde é a cor do reino vegetal se reafirmando, graças às águas regeneradoras e lustrais nas quais o batismo tem todo o seu significado simbólico. O verde é o despertar das águas primordiais, o verde é o despertar da vida. [...] Na nossa época, em que, através das descobertas da ciência, o fantástico retoma um significado cósmico, é natural que representemos os *marcianos*, i.e... o *avesso* da nossa humanidade, sob a forma de diabos ou de homúnculos verdes, ou dotados de **sangue verde**, o que se reveste, instintivamente, de um valor de sacrilégio, a exemplo da efusão de sangue, tão grande é o desejo do homem, instintivamente, de que os papéis do que é feito para ser visto e do que é feito para ser escondido jamais se invertam.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 939-942, grifo do autor).

⁹ “O homem responsável pelo romance, cujo nome aparece na capa, traz a sua face apagada dentro da ficção. Seu rosto está encoberto pelos véus da mistificação romanesca e seu olhar velado pela perspectiva do narrador que criou. Ele tece os fios, distende-os e reajusta-os conforme as necessidades teológicas da obra que está gerando, mas as suas mãos artificiosas – lugar de origem da criação – não fazem parte da cena. Seu lugar é o dos

o sertão cearense, a escritora narra, de forma translúcida e perspicaz, as mazelas que acompanham aqueles que não detêm a posse da terra, obrigados a viverem em contato mais direto com a natureza inóspita.

As narrações que tecem o texto literário – nesse caso, as vozes que narram na literatura de Rachel de Queiroz – permitem ao leitor vivenciar que, também:

Somos vividos por narrativas, atravessados por elas, numa rede de fios entrecruzados feitos de histórias familiares, sócio-culturais, históricas, e ainda do que foi possível ouvir, do que lemos, do que falamos, do passado vivido e rememorado em nossas narrativas cotidianas – de como foi essa criança – dos heróis, das fugas pelo tempo e pelo espaço em que o pensamento vive aventuras, abolindo a relação tempo-espaço real, abolindo massa e peso corporal pelo poder expansivo da memória e da imaginação. (COUTO; MILANI, 2008, p. 276).

Esse narrador¹⁰ permite ao leitor rememorar/experimentar vivências locais, regionais e da nação. Enfim, culturas, gentes que configuram as representações de Brasil na obra de Rachel de Queiroz. Em *O Quinze*, as imagens descritas no decorrer da narrativa são sobremaneira fortes e de uma singularidade poética, pois, ao mesmo tempo em que são trágicas, possuem, também, uma beleza. De fato, essa composição literária originou-se em noites de escritas furtivas, em meio a absoluto repouso motivado por uma congestão pulmonar que acometeu a escritora:

O quinze foi escrito em condições especiais. Eu estava doente, uma congestão pulmonar, e minha mãe se apavorou. Me impôs um regime horrível, deitar às nove da noite e acordar bem cedo. Nós morávamos em uma casa de campo, sem luz elétrica. Um lampião ficava aceso a noite inteira. Eu não tinha sono às nove horas. Resolvi então aproveitar a luz e, deitada de bruços, comecei a escrever, a lápis, num caderno, o romance. (QUEIROZ, 1997, p. 22).

Mesmo não pretendendo escrever memórias, e dizendo não sentir por elas afeição, temos de reconhecer que dos escritos de Rachel de Queiroz gotejam recordações e aspectos da história do Brasil com que ela teve contato. Tons das culturas nacionais, costumes regionais, tanto do interior quanto de influentes capitais do Brasil – Rio de Janeiro e Fortaleza,

bastidores e o seu espaço é o do romance, aquele onde, pouco a pouco, as diferentes fisionomias da sua invenção – a enorme família das suas metamorfoses – vão brotando e exalando vida.” (DAL FARRA, 1978, p. 19).

¹⁰ “Como seu representante e porta-voz, o narrador se torna, então, mais que a personagem fictícia assentada como tal: ele se transforma no verbo criador da linguagem, no espírito onisciente e onipresente que cria e governa o mundo romanescos. Desse modo, mesmo o mais imperceptível narrador de terceira pessoa – o de *Madame Bovary*, por exemplo – será sempre uma máscara criada, adotada e mantida pelo autor.” (DAL FARRA, 1978, p. 19)

recorrentes em sua obra –, as suas atuações na política, serviram de tema e cenário para as composições literárias da autora.

Apesar de renegar a sua habilidade para recordar/confessar suas vivências através da literatura, Rachel de Queiroz se permitiu escrevê-las por mais de setenta anos de vida, sem contar as pequenas produções que timidamente escondeu, não vindo essas a público. Seus escritos perpassam os caminhos da tradução literária, do teatro, da literatura infanto-juvenil, das crônicas e dos romances. O seu livro de estreia, *O Quinze*, ganhou tradução para o alemão, *Das Jahr 15*, realizada por Ingrid Schwamborn, em 1978, publicado pela Biblioteca Suhrkamp, e para o japonês, *Kambatsu*, traduzido por Kazuko Hirokawa, no mesmo ano, em Tóquio.

A simplicidade de Rachel de Queiroz diante do talento que possuía para a escrita, a habilidade de contar as memórias de seu contexto social, e de tantos outros presentes em suas obras, estas parecem se confundir com sua terra nordestina e a seca que constantemente castiga esse solo: enxuta e de uma aridez que, apesar de terrível, encanta.

Apesar de afirmar que não gostava de escrever, que não era escritora, mas sim repórter, Rachel de Queiroz defendeu, até com pancadas de sombrinha, um romance seu de palavras mal-intencionadas, proferidas por um colega, cuja identidade ela não quis revelar. Posteriormente, sobre esse seu conhecido, a escritora apenas mencionou que era “Uma pessoa da nossa roda, escritor, poeta, até brilhante, mas que não era bom caráter.” (QUEIROZ, 1998, p. 32). Segundo a autora, o encontro deu-se:

Quando nos íamos cruzando, na calçada estreita, quase colidimos. Ele parou, assim de repente, não sei se tinha percebido que era eu quem estava ali. Sei que fechei a sombrinha, segurei o cara pela gola do paletó e bati nele nos ombros, na cabeça, até quebrar a sombrinha. O coitado se defendeu com os braços, mas não tentou revidar. Depois o larguei, joguei fora a sombrinha quebrada, nos separamos e nunca dissemos a ninguém uma palavra sobre isso. (QUEIROZ, 1998, p. 33).

A postura de Rachel de Queiroz, descrita acima, foi uma reação a comentários maldosos realizados por um colega literato, cujo nome ela decidiu reservar, em relação a seu primeiro romance, *O Quinze*. Segundo esse homem, o romance não fora produzido pela autora, mas sim pelo pai da mesma. Esse rapaz ainda teria, segundo a artista, sob a forma de pseudônimos, publicado notas em jornais locais que afirmavam ser Beni Carvalho (1886 – 1959), escritor muito difundido no Ceará naquela época, o autor da obra, em vez de Rachel de

Queiroz. A “surra”¹¹ da escritora foi o cumprimento de uma promessa anteriormente feita ao rapaz, autor da calúnia:

Nesse dia, no Café, o tal cara se aproximou de mim e disse ao me dar a mão: “Desculpe as minhas mãos frias”. Eu então falei no ouvido dele: “Não me venha com essa conversa de mão fria. Você escreveu aquelas notas e eu podia lhe bater, porque sou maior e sou mais forte (e ele era pequenininho e magrelinho). E não lhe bato porque não sou a Henriqueta Galeno¹², que bate em homem. Mas se um dia eu pegar você em um lugar, sozinho, lhe dou uma surra”. (QUEIROZ, 1998, p. 32).

A “surra” prometida veio por meio de um encontro casual dos autores na calçada lateral da cadeia pública de Fortaleza, onde a jovem escritora fora colher, como a própria revelou, “material na fonte” (QUEIROZ, 1998, p. 33) para um livro que estava escrevendo.

O rapaz, alvo das pancadas dadas por Rachel de Queiroz, estava voltando de uma visita ao coronel que assassinara o seu irmão. Ele teria ido à cadeia para ver se o criminoso não estaria recebendo regalias próprias das velhas políticas de mando local, do coronelismo, que vicejou fortemente no Brasil na época da República Velha (1889-1930). Este sistema de poder político autoritário e violento concentrava enorme poder nas mãos de um poderoso latifundiário que fazia sua própria lei na região. Na época do encontro, a escritora estava produzindo o seu segundo romance, *João Miguel* (1932):

Passaram-se alguns meses. Então, um coronel do interior – que eu pintei em *João Miguel* – tinha matado um irmão dele, do tal das notas ferinas. Coisa de briga política: o coronel assassinara o moço, promotor no interior. E veio preso para Fortaleza; isso se dera exatamente quando eu estava escrevendo *João Miguel*. Nesse tempo, era moda a gente “colher material” na fonte. Assim, eu freqüentava (sic) a cadeia pública para ver o ambiente da cadeia, para “estudar o meu material”. (QUEIROZ, 1998, p. 33).

Na produção de *O Quinze*, a escritora teve como cenário – porque não dizer, personagem –, a seca, íntima sua. No entanto, na construção do romance *João Miguel* (1932), o ambiente ficou basicamente restrito ao interior de uma cadeia, lugar cujo funcionamento interno era, até então, desconhecido pela jovem Rachel de Queiroz. Dessa forma, a autora utilizou o seu espírito investigativo de repórter para ir “na fonte” analisar o funcionamento da cadeia pública e, dessa maneira, observar como se dava a convivência entre os internos. A

¹¹ Rachel de Queiroz não se intimidou com a proximidade das autoridades policiais. A escritora poderia ter sido presa ou levada a prestar esclarecimentos por causa do ato violento que cometeu. A atitude de Rachel de Queiroz revela uma mulher desinibida, subversora e de caráter expressivo, capaz de ir contra os parâmetros sociais legados à mulher de sua época.

¹² Filha de Juvenal Galeno (1836 – 1931), importante jornalista e poeta cearense.

prática de buscar na experiência pessoal elementos para tecer suas narrativas revela, dentre outros fatores, a preocupação da escritora, e de alguns contemporâneos seus, com os detalhes descritos nas cenas em suas obras.

Lembremos que, a partir da terceira fase do romantismo, os artistas tendem a produzir uma arte voltada para as questões sociais, o que implica na reconstrução da realidade como ela se dá. Dessa forma, a literatura da década de 1930, a exemplo de *O Quinze*, passa a encenar as angústias da modernidade, os conflitos entre o homem e os contextos que o cercam. Sobre as características e o surgimento do Modernismo, é importante refletir à luz de discussões de autores que tecem considerações sobre o movimento modernista, a exemplo de Ligia Chiappini (1994), autora que estuda as relações da literatura com as esferas da sociedade:

Assim, de norte a sul, com o romantismo, cantos, danças, contos, trovas, crenças, festas, amores e tragédias, palavras e expressões estranhas aos ouvidos do leitor cidadão vão ser inventariados e utilizados como matéria ficcional. Sem cair num progressismo linear, pois há [...] avanços e recuos nessa trajetória, pode-se dizer que, daí para a frente, no pré-modernismo, no modernismo de 30 e no que Antonio Candido chamou de super-regionalismo os escritores vão aprofundando e detalhando essa busca, aperfeiçoando seus métodos de registro, da investigação livresca ao contato direto pela experiência da viagem, e incorporando formalmente todo esse material à estrutura e ao estilo das obras. (CHIAPPINI, 1994, p. 676).

A “experiência da viagem” utilizada como um recurso para a escrita serve aqui, também, para ratificar que um narrador fundamental na obra de Rachel de Queiroz é aquele abordado por Benjamin (1994), cujas bases fundamentais da narrativa estão fincadas na experiência. Assim, no processo de criação literária de Rachel de Queiroz e nas narrativas da maioria de suas obras, o ato de narrar está intrinsecamente relacionado às vivências, pois, como afirma a artífice, “[...] quem escreve só tem a sua experiência pra dar”. (MESTRES..., 2007).

Foram algumas das informações que obtive nas visitas frequentes à cadeia que Rachel pincelou em *João Miguel*: as ânsias, os medos e as aflições dos presos ante seu novo lugar na sociedade. Um puro isolamento, em que: “Já os pequenos detalhes da cela – o ninho de morcegos, a grande aranha preta do teto, as listas amarelas do reboco caído e as réstias vivas de luz que entravam pela trapeira gradeada – em quase nada o interessavam”. (QUEIROZ, 1932, p. 19). Linguagem que detalha retratos do cotidiano; imagens narradas a partir das experiências da escritora, partilhadas com o leitor, tendo por intermediária a voz que narra no romance.

O embalar manso da rede amarelada dentro da “célula” (QUEIROZ, 1932, p. 8), as “vagas fumaças do cachimbo” (QUEIROZ, 1932, p. 8), são cenas frequentes em *João Miguel* que, além de encenar a realidade que Rachel de Queiroz colheu em suas idas à cadeia pública, representam também o tempo que se arrasta na melancolia da prisão e na alma do personagem João Miguel. Esses costumes – o uso da rede para dormir e o cachimbo após algum trabalho enfadonho –, fora desse cenário de morbidez voraz, representam, além do típico descanso ao fim de tarde do sertanejo, uma espécie de pequeno prazer e conforto diante da dura vida nordestina encenada na obra.

Rachel de Queiroz foi, desde muito jovem, uma leitora ávida, tanto de publicações nacionais, quanto de nomes internacionais, como Karl Marx e Dostoiévski. As transformações políticas, influenciadas e/ou discutidas por diversos pensadores, refletiram nas gerações, sendo retratadas, de alguma maneira, na literatura nordestina.

Uma das funções da arte é a de ser um veículo de reflexão crítica da sociedade, isto permitiu o interesse dos intelectuais brasileiros, como a escritora aqui estudada, além de Graciliano Ramos e Jorge Amado, em fazerem um projeto literário de cunho revolucionário. Sendo assim, esses artistas propuseram que suas obras expressassem um valor literário e militante, ao mesmo tempo. As marcas de suas leituras influenciaram Rachel de Queiroz em diversas fases de sua vida, o que pode, também, tê-la encaminhado para a militância no Partido Comunista:

Quando escrevi *O quinze*, eu não tinha ideologia. Depois houve uma fase que quase todos nós, escritores brasileiros, vivemos – aquele período de literatura militante. Não foi, portanto, uma característica do meu trabalho exclusivamente. O que aconteceu é que eu me “liberei” mais cedo, assim que pude, depois que o Partido Comunista, no qual eu militava, quis mudar *João Miguel*. Não aceitei e rompi com o PC. (QUEIROZ, 1997, p. 27).

Em *Caminho de pedras* (1937), não é apenas os passos de Roberto, personagem carioca e intelectual revolucionário, que ecoam nas ruas de cimento e areia de Fortaleza; as vozes de dezenas de operários e, porque não dizer, as da própria Rachel de Queiroz, recontam alguns dos momentos pelos quais ela passou em lutas junto aos companheiros, no Partido Comunista (PC), do qual saiu apenas quando a sua liberdade literária foi podada¹³:

¹³ Rachel de Queiroz explica assim a ocasião de seu desligamento do partido: “Eu não reconheço nos companheiros condições literárias para opinarem sobre a minha obra. Não vou fazer correção nenhuma. E passar bem!

Voltei-me para a porta e meti o pé na carreira. Na verdade, eu estava morrendo de medo daquele local solitário, daqueles homens mal-encarados. Por sorte minha, no poste junto à calçada, um bonde tinha parado e ia dando partida. Atirei-me aos balaústres, subi no bonde já em movimento e sentei no banco entre vitoriosa e apavorada. Desse dia em diante, nunca mais tive contato pessoal com dirigentes do Partido. No primeiro número do A

[...] ao chegar ao Rio, trazia comigo os originais de *João Miguel*. Sabendo disso, uma pessoa da direção do Partido me procurou com um recado: eu deveria lhe entregar os originais do meu romance para que fossem lidos pelos dirigentes. Só então, depois dessa leitura, me dariam permissão para editar o livro.

Obedeci, de má vontade. Mas na província, de onde eu vinha, fazia-se, entre os comunistas, muita questão da disciplina, no caso especial dos “intelectuais”. Os operários, que compunham a aristocracia dos grupos marxistas, exigiam de nós, obediência cega. Os intelectuais eram por eles considerados uma espécie de subclasse, pouco merecedora de confiança. (QUEIROZ, 1998, p. 39).

É provável que o rompimento da escritora com o Partido Comunista tenha sido também justificado pelas ações por ele realizadas. Para além da rigidez do PC, com os intelectuais a ele filiados, é perceptível, na narrativa de *Caminho de pedras*, que os ideais inspiradores do movimento estavam sendo usados não apenas para a harmonização social, mas também para fins próprios de dominação, o que não o tornaria muito diferente do governo oficial da época, retratado na obra:

E a luta pelas posições dentro da organização armou-se aberta. Declaravam os operários que os intelectuais eram incapazes de exercer um cargo de confiança porque lhes faltava “consciência proletária”.

E os outros, certos da sua superioridade de intelectuais, disputavam abertamente as posições, faziam ressaltar perversamente as falhas e erros dos “eleitos”. As reuniões eram agora sessões tumultuosas, cheias de choques violentos e de palavras azedas. (QUEIROZ, 1937, p. 44).

De fato, o romance de 30 foi marcado pela quebra de um modelo tradicional, pela renovação estética que foi argumento da Semana de Arte Moderna de 1922. Mas esse romance também foi utilizado como aparato revolucionário dentro do contexto histórico-cultural vivenciado no Brasil, o que não deve ser descartado, visto que reflete as inquietações daquela época. Por isso, novas personagens ganhavam espaço nas narrativas, a exemplo dos representantes do proletariado e do homem camponês. Segundo Lafetá:

[...] a politização dos anos trinta 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. (LAFETÁ, 2000, p. 30).

Classe Operária (órgão oficial do Partido Comunista), publicado após esse incidente, dizia-se em letras garrafais que eu fora ‘irradiada’ (expulsa) do Partido por ideologia fascista e trotskista e inimiga do proletariado.” (QUEIROZ, 1998, p. 41).

Esse tipo de romance vem expressar uma realidade que precisava ser enunciada e anunciada, já que o Brasil estava mergulhado em problemas sociais que precisavam ser denunciados a fim de buscar transformações significativas para o país. É nesse momento que nomes como Rachel de Queiroz, José Lins do Rêgo, Jorge Amado e Graciliano Ramos, surgem para discutir o resultado de situações gestadas desde o início da história nacional, ao referirem-se às situações de degradação vivenciadas pelo povo, no drama dos espoliados da seca no campo em relação aos problemas das grandes cidades.

Segundo Rachel de Queiroz (1997, p. 28), no contexto das mobilizações de cunho comunista:

Na primeira reunião da célula que o intelectual ia, ele era posto no seu lugar – de cidadão de segunda classe, porque os reis do mundo eram os operários. Então a gente não podia ter opinião, não podia discordar, tinha que dizer só “sim senhor” para tudo. Em *Caminho de pedras* eu coloco isso logo no começo.

A posição do intelectual dentro do contexto comunista brasileiro é reconstruída na obra, revelando as classes e subclasses que surgiram dentro do próprio PC. A fala de uma das personagens confirma, na ficção, o posicionamento do grupo: “– Ele pode ser sincero, mas chegando aqui é pra dominar! Vem organizar, vem chefiar, vem controlar... O operário é que deve guiar o operário e não elemento estranho à classe!” (QUEIROZ, 1937, p. 11).

Em *Caminho de Pedras*, a narrativa revela um operariado que se sente subjugado mesmo dentro da própria revolução, por outro lado, o intelectual encontra-se alocado entre as duas classes, região limítrofe, uma condição de não pertença e, ao mesmo tempo, com duas identidades que se opõem dentro desse contexto.

Eduardo de Assis Duarte explica que o projeto literário dos escritores regionalistas, naquele momento, estava ligado a engajamento não só literário, como também, político:

Em todo o mundo, a radicalização político-ideológica impregna a atividade cultural. Walter Benjamin observa com propriedade que tal situação obriga o escritor a “decidir a serviço de quem ele quer colocar a sua atividade”. Se o escritor burguês, voltado para o passatempo, este interativo histórico, o “escritor de tipo progressista”, não apenas o reconhece, mas se coloca, efetivamente “do lado do proletariado”, mesmo reconhecendo o comprometimento de sua “autonomia própria” como criador. (DUARTE, 1995, p. 33).

O movimento comunista encenado em *Caminho de pedras* revela uma literatura voltada não apenas para o lúdico, mas também para o social, o político. Uma arte que se

engaja com os contextos do país e que reconta, por meio das imagens formadas com as narrativas na obra em questão, momentos importantes da história nacional brasileira, a atuação do Partido Comunista.

Nesse momento, uma linha tênue separava a literatura e a política, já em outros elas se confundiam. Sendo assim, o que percebemos é que essas diversas correntes de pensamento, representadas pelos ideais de Trotski e Stálin no interior do comunismo¹⁴, pregavam a necessidade de se fazer uma literatura que atendesse ao público operário, quando se tentava consolidar a doutrina política e econômica socialista e soviética. A produção intelectual então se vê marcada por essas ideologias, por vezes radicais, sendo temas recorrentes nessas obras que estavam, ou eram para estar, a serviço dos interesses dos proletários.

Quando *Caminho de Pedras* foi escrito, Rachel de Queiroz já havia desfeito seus laços com o Partido Comunista. Por não estar mais condicionada à opinião dos integrantes do partido, ela pôde reconstruir com maior liberdade os passos dados por ela e tantos outros no “caminho de pedras” do comunismo brasileiro. O romance representa, para a escritora, o desabafo da consciência, a liberdade de reviver, de forma criativa, o que se passou. Pode-se afirmar que *Caminho de Pedras* constitui a exteriorização das experiências, logo, dos contratempos pelos quais a escritora passou enquanto integrante do PC. Esse fato leva a crer que ao elaborar a referida obra, Rachel de Queiroz, conscientemente, deixa transbordar, por meio da narrativa, a sua decepção ante as ações do Partido Comunista:

No caso desse episódio, sim, foi uma reação consciente, o que não quer dizer que eu tenha escrito o livro só para me opor ao Partido, pois, como já disse, eu não estava muito preocupada com o rompimento. Mas não podia deixar de colocar a minha decepção com o PC. (QUEIROZ, 1997, p.28).

Nas palavras da escritora, a convivência com o PC serviu de inspiração para a produção do romance, levando-a a reconstruir, a partir da experiência pessoal, uma narrativa que possibilita visitar o comunismo no Brasil, através de uma voz tecida e costurada de dentro para fora do movimento comunista.

¹⁴ Sobre a condição do movimento comunista no contexto nacional brasileiro, Rachel de Queiroz (1998, p. 73) afirma que: “Os moços de hoje às vezes me perguntam se esse movimento comuno-trotskista, de que participei, era apenas restrito a um pequeno grupo de intelectuais, ou se, na verdade, empolgou a mocidade da época. Antes de responde, é preciso lembrar que a década de 20, no Brasil, foi uma década política: nela começou entre nós a agitação social. Os grupos eram pequenos e a repressão, forte. Havia abertamente o grupo de Joaquim Pimenta, no Recife, de Moacir Caminha, no Ceará – todos socialistas. Mas o PC precisava agir em total clandestinidade. O comunismo ainda era amaldiçoado; no Ceará, por exemplo, mostrava-se muito forte a repressão dos padres da Liga Eleitoral Católica, a LEC, e a do Jornal católico *O Nordeste*. Ser comunista, então, era uma coisa tão perigosa quanto ser terrorista hoje”.

A arte da escrita foi, para além de um talento natural em Rachel de Queiroz, uma caixa de ressonância que projetou, por assim dizer, a condição de complexidade da sociedade moderna da qual ela fez parte. Essa complexidade refere-se à “[...] situação do tempo presente, um tempo de transição, síncrone com muita coisa que está além e aquém dele, mas descompassado em relação a tudo o que o habita.” (SANTOS, 2006, p. 15). Nessa perspectiva, pode-se afirmar que a modernidade seria uma era de fissuras ou, como explica Berman (1986, p. 15):

[...] uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar”.

A reconstrução contínua de ideias e conceitos justificam a permanente “desintegração e mudança” dos sujeitos que sofrem os efeitos da modernidade. Dessa forma, a percepção que Rachel de Queiroz possuía, nos primeiros momentos de atuação no PC, alterou-se paralelamente com os ideais pregados pelo Partido Comunista.

Apesar de a escritora ser um dos espelhos mnemônicos que pode refletir tanto a contemporaneidade quanto tempos mais remotos, seu lugar no âmbito dessa sociedade conflitante se encontra em constante transposição. Nesse contexto, o artista torna-se, como afirma Fonseca (2000, p.45, grifo do autor), um “‘*deslocado*’, aquele que está fora de lugar, desarticulado, o seu ofício parece fora de propósito, num mundo organizado em torno da produção e do consumo de mercadorias”.

A modernidade trouxe à baila importantes nomes da literatura que, com a sua escrita, (re)criam e (re)constroem o mundo que os cerca. Nesse bojo, temos a obra literária de Rachel de Queiroz, que pode ser analisada como emblemática da condição tanto do homem do campo – a exemplo do sertanejo representado em seu livro *O Quinze* – quanto dos sujeitos que integram o cotidiano dos centros urbanos, estes pintados, também, em *As terras ásperas* (1993). Os símbolos¹⁵ e as imagens que constituem sua escrita conseguem traçar, não apenas

¹⁵ [...] Efetivamente, o símbolo exerce uma função **mediadora**; estende pontes, reúne elementos separados, reúne o céu e a terra, a matéria e o espírito, e natureza e a cultura, o real e o sonho, o inconsciente e a consciência. [...] Se, por uma ruptura de unidade, o símbolo ameaça atrofiar o sentido do real, não é menos verdade que ele seja um dos fatores mais poderosos da inserção na realidade, em virtude de sua função **socializante**. Produz uma comunicação profunda com o meio social. [...] O símbolo, conforme já se disse, é uma linguagem universal. Ela é mais e é menos que universal. É universal, de fato, por ser virtualmente acessível a todo ser humano, sem passar pela interpretação de línguas escritas ou faladas, e por emanar de toda psique humana. (CHEVALIER; GHEERBANT, 1982, XXVII, grifo do autores).

o seu percurso como escritora nessa era de fissuras, mas também a condição dos sujeitos nesse contexto.

Foi por meio também de sua narrativa que a escritora pôde exteriorizar a sua percepção ante os contextos que a circundavam e, dessa forma, representar o homem moderno, nordestino ou não, na constituição de um projeto nacional. Uma voz que, mesmo individualizada – a visão de Rachel de Queiroz sobre seu tempo –, reflete os sujeitos da época a que alude, pois está historicamente nela posicionada. Como afirma a própria escritora:

Eu sou um produto da minha terra, não é? Não teria como ser diferente. E falo a linguagem que o povo fala na minha região; neste sentido, estou longe daquele regionalismo fabricado que hoje contamina até o cordel. Eu me louvo por ser espontânea. (QUEIROZ, 1997, p.26).

O “regionalismo fabricado” a que Rachel de Queiroz faz menção é mote para diversas discussões dentro e fora do meio acadêmico. São questões sobre como se daria a formação/representação de uma identidade regional, inclusive na obra de Rachel de Queiroz, das culturas do Nordeste. De fato, foi com os “regionalistas¹⁶” da década de 1930 que houve uma transformação no que era tido como regional em nacional, principalmente no que se refere ao tratamento de questões importantes da sociedade brasileira, como o coronelismo, a exploração latifundiária, o embate cultural e social representados por personagens pertencentes a diferentes classes sociais, rompendo com o ideal de progresso uníssono do Brasil, cantado por artistas do eixo Rio-São Paulo.

Essas questões eram, para alguns escritores e críticos do sudeste, fatos do passado que não deveriam estar em voga naquele momento, uma vez que se tentava disseminar valores citadinos e modernizadores para o país. Porém, os escritores regionalistas trouxeram à tona questões sociais decorrentes de antigas práticas que ainda estavam em voga e que precisavam

¹⁶ A autora Ligia Chiappini, estudiosa das questões sobre o regionalismo, tece em seu texto *Velha praga? Regionalismo brasileiro* considerações sobre o que seria a composição regionalista e o comportamento desses escritores: “Trata-se de escritores de origem rural, mas que conservam relações com o interior, às vezes aí mantendo residência própria, outras voltando periodicamente à casa de parentes e, em ambos os casos, retomando volta e meia o contato com suas raízes, procurando fixar as tradições que a cidade ameaça fazer desaparecer, mas que estão ainda, no seu tempo, muito vivas. Paradoxalmente, porém, procurando aproximar-se do homem pobre do interior, guardiões dessas tradições, as artificializam e dele se afastam. Daí a modalidade híbrida desses “realistas”, ora crus e sóbrios, ora adocicados e superficiais. Daí a tensão entre um projeto de estudar e expressar o específico e regional e popular e os ranços de uma formação acadêmica do intelectual citadino, cego e surdo à concretude das vidas que quer interpretar. Daí, também, os malabarismos de estilo esquizofrenicamente dilacerado entre um léxico que procura apanhar a voz do homem pobre da zona rural e a frase correta, quando não grandiloquente, apanhando natureza e tipos já muito distantes do bacharel nas malhas de um vago saudosismo da infância perdido no tempo e no espaço”. (CHIAPPINI, 1994).

ser representadas e problematizadas, independente do desejo de modernização do país, que não possuía estrutura suficiente para dar um salto econômico e social de forma tão imediata.

Esquece-se que o grande marco do romance nacional está atrelado aos romances de 1930, classificados, preconceituosamente, pela crítica dominante do eixo Rio-São Paulo, como regionais, por serem de escritores que procuravam pintar as cores locais, em sua grande maioria, do nordeste brasileiro, bem como de algumas localidades do sul do país, representadas, como, por exemplo, na obrado gaúcho Erico Veríssimo.

O momento inicial da consolidação da ideia de regionalização do Nordeste se daria, segundo Anjos (2007), na primeira metade do século XX, com a manifestação de composições artísticas, como ensaios, músicas, pinturas e romances:

Por meio do resgate seletivo do que individualizaria aquele espaço, essa variada produção cultural inventa os códigos de compreensão simbólica de uma comunidade e simultaneamente a eles se conforma, adquirindo um inequívoco caráter regional e fazendo com que o Nordeste se perceba e se apresente como nordestino. Ainda que fisicamente dispersos e distintos em quase tudo, os habitantes dos seus mais distantes recantos constroem um lugar simbólico comum e passam, gradualmente, a se imaginar como pertencentes a uma comunidade única (ANJOS, 2007, p. 2).

Esse “resgate seletivo” só prioriza o que interessa, é uma ideia homogênea de um Nordeste diverso, construído através da riqueza da inventividade. Do ponto de vista da criação, o artista detém muitas fontes de imaginação que dão conformidade a uma realidade que transita entre uma existência real e uma construção simbólica. A identidade nordestina se configuraria, dessa forma, como um acordo que unifica, de maneira simbólica, as disparidades que perpassam essa e outras culturas nacionais. Segundo Anjos (2007), é o desejo que o indivíduo tem, ou melhor, a sua necessidade de pertença a um clã, uma tribo ou uma comunidade, que o conduz a aceitar-se e ver-se como membro inserido na sociedade.

Por outro lado, sendo algo extremamente ligado também à subjetividade, a identidade não pode ser cristalizada, como afirma Hall, ao tentar explicar a descentralização identitária do homem moderno: “Existem sempre significados suplementares sobre os quais não temos qualquer controle, que surgirão e subverterão nossas tentativas para criar mundos fixos e estáveis.” (HALL, 2004, p.41).

Os escritos de Rachel de Queiroz não se limitam a recriar apenas paisagens e povos do interior do Nordeste, visto que os fios que tecem a sua literatura também se mesclam com ruídos das rodovias pavimentadas das grandes cidades, com o chacoalhar de águas nos açudes na estação das chuvas. Em sua obra encontramos sóis rubros, terra dura sob a alpercata de

couro, sapatos de salto sobre o concreto na estação, confissões, tecituras de um Brasil sob a forma de palavras e imagens que se sobrepõem e se complementam na escrita artística da autora.

Sua composição literária está impregnada de aromas do Nordeste e de outros recantos do Brasil. Tons de culturas das cidades, como as belíssimas crônicas de *As terras ásperas*, cujo cotidiano da vida moderna urbana é pintado a cada imagem narrada. São quadros que expressam situações urbanas, como esta: “A gente abre a torneira – nem um pingo de água. E não adianta apelar para ninguém.” (QUEIROZ, 1993, p. 13). As personagens de *As terras ásperas* configuram o homem urbano moderno que, apesar de estar cercado pela multidão e com ela aparentemente se identificar, encontra-se sozinho com suas angústias e preocupações. Dessa forma, mesmo que não tenha sido escrita com esse objetivo, podemos dizer que, na obra de Rachel de Queiroz:

[...] há a *narrativa da nação*, tal como ela é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essas fornecem uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou *representam* as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. Como membros de uma “comunidade imaginada”, nos vemos, no olho de nossa mente, como compartilhando dessa narrativa. (HALL, 2004, p. 52, grifo do autor).

A identificação que o homem teria com essa “comunidade imaginada” justifica-se, segundo Hall (2004, p. 25), porque “Ela dá significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua preexistindo após nossa morte”.

O elo intrínseco com a terra natal e as marcas que essa relação causou em sua vida pessoal (e como artesã de palavras) estão intimamente relacionadas com a história do povo nordestino. Na arte de Rachel de Queiroz, nas imagens literárias que por meio de sua narrativa impregnam-se no imaginário do leitor, os tons de gente, solo e história do Brasil estão misturados na aquarela que constitui a sua obra.

2.2 PRIVANÇAS DE RACHEL DE QUEIROZ

Descendente de José de Alencar (1829–1877) por parte de sua bisavó materna – carinhosamente chamada de Dona Miliquinha – Rachel de Queiroz teve, logo nos primeiros anos da infância, contato com várias produções artísticas, como, por exemplo, o livro *Ubirajara*, publicado por seu parente José de Alencar, em 1874, e, já na adolescência, *As cidades e as serras*, do escritor português Eça de Queiroz.

Apesar de ter ascendência judia, Rachel de Queiroz não se apegou às doutrinas religiosas, visto que seus pais também não a encaminharam nesse sentido, permitindo, assim, que ela, nesse aspecto, fizesse as suas próprias escolhas. Como explicou a escritora cearense, “[...] nasci numa casa excepcional. As pessoas, se não quisessem, não tinham religião.” (QUEIROZ, 1997, p. 32).

A família representou na vida da escritora um papel de extrema importância em sua formação, não apenas como leitora e escritora, mas também como cidadã atuante na vida social do país. Seu pai, Daniel de Queiroz, ensinou-lhe as primeiras letras, e dona Clotilde Franklin de Queiroz, leitora e mãe estimuladora, sempre a “[...] animava no início de cada livro novo.” (QUEIROZ, 1998, p. 12). O ambiente familiar era propício a leituras diversas, já que a educação em casa era prestigiada pelos pais da escritora:

Eu nasci numa casa de intelectuais, onde todo mundo lia muito. E por isso, naturalmente, eu comecei a ler também. Sempre conto o que se passou um dia, quando eu tinha doze anos e estudava num colégio de freiras. Eu estava lendo em francês um desses livrinhos de moça, que contava a história de uma jovem que vê dois namorados se beijando e fica com aquele homem na cabeça; minha mãe se aproximou e disse: “Minha filha, não fique lendo esses livros que só falam de sexo. Venha cá que vou lhe dar coisa melhor”. E me botou na mão *As cidades e as serras*, de Eça de Queiroz. Foi assim que teve início, de fato, minha educação literária (QUEIROZ, 1997, p. 22).

Por meio da prática de leitura em família, segundo a própria romancista, Dona Miliquinha ouviu de José de Alencar, junto a seus familiares, as primeiras narrativas do romance *Ubirajara*. Dessa mesma maneira procedeu a jovem Rachel de Queiroz com seu livro recém-escrito, *O Quinze*. Após concluí-lo, leu-o para os seus pais, estes, então, resolveram emprestar dinheiro para que ela o publicasse.

A mãe da escritora desempenhou, na trajetória artística e profissional de Rachel de Queiroz, o papel de formadora de leitores. Ela e os seus irmãos possuíam o hábito da leitura,

incentivados pelos pais, principalmente pela mãe, dona Clotilde. A escritora explica assim a influência dos pais na sua formação leitora:

Toda a escolaridade que tive foi de junho de 1921 a novembro de 1925. Contudo eu lia muito. Mamãe tinha uma biblioteca muito boa e tanto ela quanto papai me orientavam nas leituras. Quando eu era adolescente, eles liam para eu ouvir, faziam mesmo sessões de leitura; e quando chegavam os pedaços mais escabrosos, de Eça, por exemplo, discretamente pulavam e disfarçavam. Não queriam me privar da leitura, mas naquele tempo uma moça não podia ler cena de sexo. (QUEIROZ, 1998, p. 30)

A preocupação de dona Clotilde com o que liam os filhos mostra o que se pode chamar de experiência leitora; idoneidade literária para selecionar as leituras realizadas pela jovem Rachel de Queiroz. Talvez esse seja um dos motivos pelos quais a escritora não demonstrasse interesse pelos os populares *best-sellers*:

A tradução muitas vezes é a única maneira dos leitores conhecerem determinadas obras. Durante um bom tempo a tradução me ajudou a sobreviver. Mesmo depois que comecei a escrever para *O Cruzeiro*, continuei traduzindo. Eu era amiga de José Olympio e tinha a liberdade de traduzir o que quisesse. De vez em quando eles vinham com um best-seller, mas no geral eu tinha o direito de escolher o que queria traduzir. (QUEIROZ, 1997, p. 25).

Rachel de Queiroz possuía um forte senso crítico para a literatura. Era rigorosa ao elencar as suas leituras, cuidadosa com a qualidade de suas produções e adepta incondicional dos textos clássicos:

Em 1927 compramos o Pici. Por todo esse tempo em que deixei o colégio e fiquei em casa, eu começara a ler, ler de verdade. Lia tudo que me caía às mãos, embora sob a censura de mamãe e papai, que antecipadamente me escolhiam os livros. Lembro-me de *As mentiras convencionais*, de Max Nordau, de que mamãe gostava muito. Tratava-se de um filósofo de bolso, desses que agora estão cada vez mais em moda e que atacava, ironizava, a hipocrisia da ‘sociedade moderna’ de então. Já lia também uns livros de Barbusse, como *Le feu*, mas lia principalmente os russos, Dostoievski, Gorki, Tolstoi, e todos aqueles dos quais mamãe me passou a sua paixão. E por isso, socialismo, revolução russa, comunismo, e até mesmo marxismo propriamente dito, já me eram então assuntos familiares. (QUEIROZ, 1998, p. 35).

A partir das palavras da escritora, pode-se concluir que a sua concepção de leitura estava intrinsecamente ligada ao tipo de texto que lia. Dessa forma, pode-se dizer que o cânone configurava, para a escritora, uma seleção do que deveria ser a boa leitura. Segundo

Rachel de Queiroz, as leituras que realizou influenciaram a sua criação literária: “Eu acho que minha ficção é fruto do conjunto de todas as minhas leituras.” (QUEIROZ, 1997, p. 31).

Com o advento da modernidade a leitura também sofreu modificações significativas. A apreciação dos textos clássicos perpassa diversos fatores midiáticos e mercadológicos próprios das necessidades dos tempos modernos. Rachel de Queiroz, observadora das nuances das literaturas de sua época, já discutia essa realidade literária, posicionando-se a favor das produções canônicas:

A população aumentou, e o número de leitores, proporcionalmente, também. Há, é claro, mais gente alfabetizada, mas veja o que esse povo anda lendo: best-sellers. Outro dia falei mal de um deles e a reação foi rápida: na opinião do autor atacado, eu estava com inveja. Pois eu digo: só se fosse louca para não estar. Quem é que escreve e não tem inveja de um autor que vende três milhões de exemplares? (QUEIROZ, 1997, p. 24).

Sabe-se que a leitura é uma ferramenta social que também pode possibilitar a interação do homem com o seu contexto; o que um indivíduo lê, a forma como lida com o texto literário, pode refletir em sua ação no mundo. Podemos dizer que um cânone literário configura, para seus cultores, uma exemplificação/seleção do que deveria ser lido. A respeito do cânone, Reis (1992, p. 70) explica que:

O termo (do grego, “kanon”, espécie de vara de medir) entrou para as línguas românicas com o sentido de “norma” ou “lei”. Durante os primórdios da cristandade, teólogos o utilizaram para selecionar aqueles autores e textos que mereciam ser preservados e, em consequência (sic), banir da Bíblia os que não se prestavam para disseminar as “verdades” que deveriam ser incorporadas ao livro sagrado e pregadas aos seguidores da fé cristã.

O termo “kanon” seria, segundo Reis (1992), a possível gênese do sentido e da aplicação do que hoje representa o cânone na literatura. O rigor na seleção dos textos exclui várias composições artísticas do cânone; mas não é que essa seleção textual deva ser condenada, pois seria uma perda irremediável para a cultura escrita, visto que, a existência dos cânones permitiu que muitos textos da Antiguidade chegassem a nossa era, por serem considerados canônicos. Por outro viés, tal seleção textual implica, dentre outros fatores, uma possível perda da apreciação de obras com grande valor cultural – quer histórico, quer mnemônico para a sociedade – que não conseguem galgar o *status* de cânone. Assim, pode-se dizer que o “kanon” seria a vara com que Rachel de Queiroz media as suas leituras e dos sujeitos de sua época.

A forte crítica e preocupação da escritora em relação às leituras realizadas na sociedade da sua época, podem ser observadas no que diz respeito ao lugar privilegiado ocupado pelos *best-sellers* no mercado editorial e no gosto do público leitor. Como teve uma educação familiar voltada para as leituras clássicas, a escritora não simpatizava com a cultura dos *best-sellers*. Um dos possíveis fatores que a levava a ter essa visão, sobre esse tipo de escrita, pode estar relacionado à veiculação midiática desses textos. Nas palavras de Rachel de Queiroz: “Hoje as pequenas cidades do interior são florestas de antenas parabólicas, que eu chamo de paranóicas (sic). Ou seja: é a cultura de TV que domina completamente a população.” (QUEIROZ, 1997, p. 24).

As antenas “paranóicas” mencionadas pela escritora foram responsáveis, segundo a própria Rachel de Queiroz (1997, p. 24), pelo sucesso que teve na venda de seu último romance, *Memorial de Maria Moura* (1992). Adaptado para a televisão pela Rede Globo, sob a forma de minissérie, o romance, a partir daí, bateu recordes de vendas: “Mesmo assim eu tenho a impressão de que aquele caixeirinho que ia lendo livro no bonde, a costureira que lia de noite, todos eles estão hoje prioritariamente ligados à televisão.” (QUEIROZ, 1997, p. 24).

*Memorial de Maria Moura*¹⁷ narra a luta da personagem que dá nome ao livro contra os primos pela terra, herança de seu pai, “A serra dos Padres”. Uma jovem órfã, que abdica da vida social que lhe seria destinada – o casamento com um dos primos –, para liderar um grupo de homens armados para os quais a única lei era a palavra da moça. Nesse romance, como nos outros que escreveu, reflexos mnemônicos da infância da escritora são repintados, como por exemplo, a serra em Guaramiranga e a paixão por seu parente, Celino. Segundo a escritora:

Em 1920, quando começou o inverno – um dos melhores invernos da história do Ceará –, descemos a serra e fomos diretamente para o sertão. Foi aí que conheci Celino – Arcelino –, que era o grande galã da família, muito jovem, muito bonito. Tinha vinte e dois para vinte e três anos e era disputadíssimo pelas moças. Para mim ele era o máximo. E claro que me apaixonei por ele. Mas eu só tinha nove anos. (QUEIROZ, 1998, p. 18).

¹⁷ O travestismo de mulheres, a busca de uma identidade passando não só por atividades reservadas aos homens, mas também pelo uso de vestimentas masculinas, não invenção de Rachel de Queiroz para Maria Moura. Inúmeros exemplos históricos e literários existem. Guerreiras, escritoras, além de homossexuais travestiram-se de homens, atravessando a fronteira da polaridade homem-mulher. No caso de Maria Moura, as vestimentas masculinas herdadas do pai apóiam sua reconversão, dando-lhe poder e inspirando medo e respeito. Não a fazem, porém, passar por homem. E toda a ambigüidade está justamente no fato de ela nega o tratamento de “sinhazinha”, mas escolhe o de “Dona Moura”. Ela reivindica uma identidade não de homem, e sim de mulher de poder. Tal ambição, para se concretizar, exige o porte de calças, cinturão e armas deixando, para a escuridão da noite, as antigas camisolas do tempo em que ainda era “sinhazinha”. (SCHPUN, 2002, p. 183).

O barro escarlate e seco da serra, com sua vegetação escassa, além de pertencer às memórias das férias passadas junto à família na infância da autora, foi palco para o amor entre os jovens – Maria Moura e Cirino – personagens de *Memorial de Maria Moura*. As seduções do rapaz e os momentos de intimidade desfrutados entre os combates pela terra, não foram suficientes para sensibilizar a líder do bando diante da descoberta das traições de Cirino.

A personagem Maria Moura, assim como a escrita de Rachel de Queiroz, não se deixa influenciar por sentimentalismos: ordena a morte do único homem que amou, com o fito de dar exemplo aos capangas sob suas ordens. Como afirma a escritora: “Minhas mulheres são danadas, não são? Talvez seja ressentimento do que não sou e gostaria de ser.” (QUEIROZ, 1997, p. 26). Pode-se dizer que, a partir da análise das composições literárias da autora de *O Quinze*, suas personagens femininas representam mulheres à frente de seu tempo, subversoras dos parâmetros sociais, lutam para alçar seus objetivos e, além disso, pode-se afirmar, também, que há um pouco da própria autora nas mulheres que criou em sua literatura. Como, por exemplo, a personagem Conceição, de *O Quinze*, cujos atos parecem reflexos de influências das leituras socialistas que realizou.

O fato de receber a influência da família, de pertencer, como confessou Rachel de Queiroz, a um berço familiar composto por intelectuais leitores, não a impeliu prontamente a trilhar o caminho da educação convencional. Na verdade, a escritora só entrou para a escola formal após intervenção da avó: “Minha família era pouco devotada à educação formal. Só entrei na escola porque a minha avó paterna descobriu que aos 11 anos eu não sabia fazer o sinal da cruz.” (QUEIROZ, 1997, p. 25).

A partir desse relato, pode-se inferir que Rachel de Queiroz também não teve, conforme já foi dito, um encaminhamento religioso rigoroso por parte dos pais. Todavia, a religiosidade é aludida em alguns de seus textos literários, como por exemplo, a peça teatral *A beata Maria do Egito* (1957) e em seu primeiro romance, *O Quinze*. Nesta obra, a personagem Conceição e a avó, Dona Inácia, podem ser vistas como um dos muitos reflexos das memórias de Rachel de Queiroz em sua literatura. Essa comparação justifica-se pela presença de atos comportamentais semelhantes entre Rachel de Queiroz e sua avó paterna com as figuras literárias antes mencionadas.

A religiosidade da avó da escritora, a Rachel de quem a autora recebeu o nome como homenagem, eterniza-se na personagem “Mãe Nácia”, de *O Quinze*: “Depois de se benzer e beijar duas vezes a medalhinha de São José, Dona Inácia, concluiu: ‘Dignai-vos ouvir nossas súplicas, ó castíssimo esposo da Virgem Maria, e alcançai o que rogamos, Amém’”. (QUEIROZ, 1932, p. 7). É a fé do sertanejo, expressa em seu ato de rogar às divindades para

que a chuva, símbolo de prosperidade e vida, venha e acabe com as calamidades que a seca causou.

No que concerne à personagem Conceição e Rachel de Queiroz, pode-se apontar o gosto variado da escritora e de sua personagem pela leitura: “Aqueles livros – uns cem, no máximo – eram velhos companheiros que ela escolhia ao acaso, para lhes saborear, um pedaço aqui, outro além, no decorrer da noite.” (QUEIROZ, 1932, p.8). Essas são apenas partículas de trechos diversos na obra da artista em questão que podemos relacionar à sua vida, tanto junto aos seus, como em contextos fora do âmbito familiar.

Os momentos lúdicos, partilhados com a família e conhecidos de Rachel de Queiroz, deixaram, nas suas recordações da infância, odores de poemas recitados junto à fogueira, em palcos improvisados pelo pai, ao som de risos e birras dos parentes mais jovens. Segundo a escritora, ela não conseguia os papéis que lhe interessavam por ser a menos graciosa entre as moças selecionadas:

E papai, junto com tia Beatriz e Elsa, inventaram nesse ano, uma representação de amadores, uma comédia e uma espécie de revista, tudo muito bem encenado, onde as coisas da serra – as flores, o café, a cana, água, o clima – eram representados por moças vestidas de deusas gregas. Eu fiquei na maior frustração porque não me deram nenhum papel. (QUEIROZ, 1998, p. 17).

As horas de divertimento vivenciadas junto aos parentes, com a confecção de peças teatrais e recitais de poemas, eram organizadas pela família de Rachel de Queiroz em uma casa alugada, em uma vila denominada Guaramiranga, na serra, localizada no estado do Ceará. A casa serviu de refúgio, pois “[...] a seca no sertão ainda estava muito ruim.” (QUEIROZ, 1998, p. 17).

Ainda insatisfeita por não ter sido escolhida para atuar como uma das deusas que representavam as belezas da serra em Guaramiranga, Rachel de Queiroz é posta para recitar um poema de Abílio Guerra Junqueiro: “Raiou a madrugada; as estrelas dormentes, fatigadas, cerram à luz do dia as misteriosas pálpebras douradas”, porém, a arisca menina, “[...] continuava danada da vida porque queria era ser deusa.” (QUEIROZ, 1998, p.18). E, para vingar-se das tias que não deram a ela oportunidade de representar uma das divindades gregas da serra, “esquece” o poema e permanece no palco, até ser tirada à força por braços impacientes e decepcionados: “Mas teve de vir alguém me puxar pelo braço, porque eu não queria ir embora, queria continuar ali, de vingança, olhando para o público.” (QUEIROZ, 1998, p. 18).

Para além dos limites da relação familiar, a literatura de Rachel de Queiroz foi apresentada ao público cearense pela primeira vez quando ela, ainda jovem, com apenas dezesseis anos de idade, começa a escrever para o jornal *O Ceará* (1925). A relação da escritora com esse meio de comunicação começou quando ela, ao ver a notícia da coroação da primeira Rainha dos Estudantes impressa no periódico supracitado, decide mandar uma carta à coroadora – Suzana de Alencar Guimarães –, então colaboradora da coluna literária do referido jornal:

Suzana foi eleita a primeira Rainha dos Estudantes e eu, que estava morando no Junco nesse tempo (tinha dezesseis anos), escrevi uma carta aberta para ela, fazendo brincadeiras, rainha em tempo de república!,enfim, gozações ingênuas (sic), mas gozações. Foi a primeira coisa que escrevi; assinei com pseudônimo, Rita de Queluz. Mande a carta para *O Ceará*, em Fortaleza, a pequena Fortaleza daquele tempo, e a tal carta fez um barulho danado. (QUEIROZ, 1998, p. 25).

A verdadeira identidade de Rita de Queluz veio por intermédio do jornalista e poeta Jáder de Carvalho, conhecido da romancista. A partir daí, a jovem foi convidada a ser colaboradora efetiva – no ano de 1927 – da coluna literária de *O Ceará* (1925) e não parou mais de escrever para esse tipo de veículo de comunicação até o seu falecimento, em 2003. Essa oportunidade de produzir literatura e fomentar seus escritos foi bem aproveitada por Rachel de Queiroz, que logo tratou de enviar ao periódico “umas croniquinhas” suas (QUEIROZ, 1998, p. 26).

Quando a escritora foi convidada a trabalhar como escritora e a ser responsável pela página literária em um jornal de esquerda – *O Ceará* –, os padres e religiosos mais próximos da sua família a criticaram fortemente. A situação de direita era apoiada pelos clérigos da região, logo, o periódico cearense alçou o codinome de *O condenado*, dado pelos padres.

Apesar de ter uma liberdade incomum às moças de sua época, e de ter total apoio dos pais em relação à sua vida profissional, a jovem Rachel de Queiroz decide sair do jornal após saber da indignação dos líderes religiosos em relação ao seu emprego: “Como é que a família permite a uma jovem pura, recém-saída de um colégio de freiras, escrever para *O condenado*?” (QUEIROZ, 1998, p. 26).

O primeiro e único emprego público da vida de Rachel de Queiroz foi como professora de história da Escola Normal de Fortaleza – de 1929 a 1930 –, cujo cargo obteve por meio de nomeação interina:

[...] ganhando quatrocentos mil réis por mês, o que era um ordenado razoável nessa época. Imediatamente comprei um automóvel, um Overland de quarta ou quinta mão, assinando dez promissórias de duzentos e cinquenta mil réis (o automóvel custava dois contos e quinhentos). Foi com esse mesmo carro que derrubei o alpendre da casa do Pici, quase matei papai e então me tomaram o carro. Papai me fez jurar que nunca mais eu iria dirigir, pois “além de louca eu era cega”. (QUEIROZ, 1998, p.27).

Depois do acidente ela jamais entrou em um automóvel como motorista. Foi nesse emprego como professora da Escola Normal de Fortaleza que, enquanto a tinta das imagens sertanejas desenhadas em *O Quinze* ainda era novidade, recebeu o título de Rainha dos Estudantes. Esse título foi o que havia sido alvo das “gozações” da jovem escritora em carta para o periódico *O Ceará* (1925). Nos últimos anos da infância não conseguiu ser divindade da serra em Guaramiranga, entretanto, nos começo da juventude, era Rainha dos Estudantes e fenômeno literário do Nordeste.

Esse foi o primeiro de vários títulos e prêmios alcançados por Rachel de Queiroz. Pelo romance *O Quinze* recebeu, em 1931, o prêmio da Fundação Graça Aranha (ver figura 2):

O meu *O Quinze* fora uma das últimas leituras do velho Graça, que me escreveu uma carta entusiasmada, já me falando do prêmio; dias depois teve o enfarte. Quando Nazareth Prado me levou para conhecer o espaço da Fundação, constatei a veracidade de sua afirmação sobre a ‘última leitura’: na reconstituição do gabinete do mestre, aberto sobre o braço da *bergère* onde ele costumava sentar-se para ler, estava o exemplar de *O Quinze* que eu lhe mandara com dedicatória. Fiquei meio encabulada e achei a homenagem um tanto fúnebre. E os amigos me gozavam, dizendo que Graça morreria da leitura. (QUEIROZ, 1998, p.45).

Em 1977, Rachel de Queiroz, então com sessenta e sete anos de idade, torna-se a primeira mulher a entrar para a Academia Brasileira de Letras (ver figura 3). A única dificuldade para ela ocupar a cadeira de número cinco, que lhe fora dispensada, cabia ao traje de solenidade – o fardão. Como, até aquele momento, a entrada de mulheres na ABL era proibida, não se tinha um modelo para a confecção de vestes femininas para a cerimônia. O traje foi escolhido em um desfile que tinha como único objetivo vestir a escritora para a posse da cadeira para a qual foi eleita.

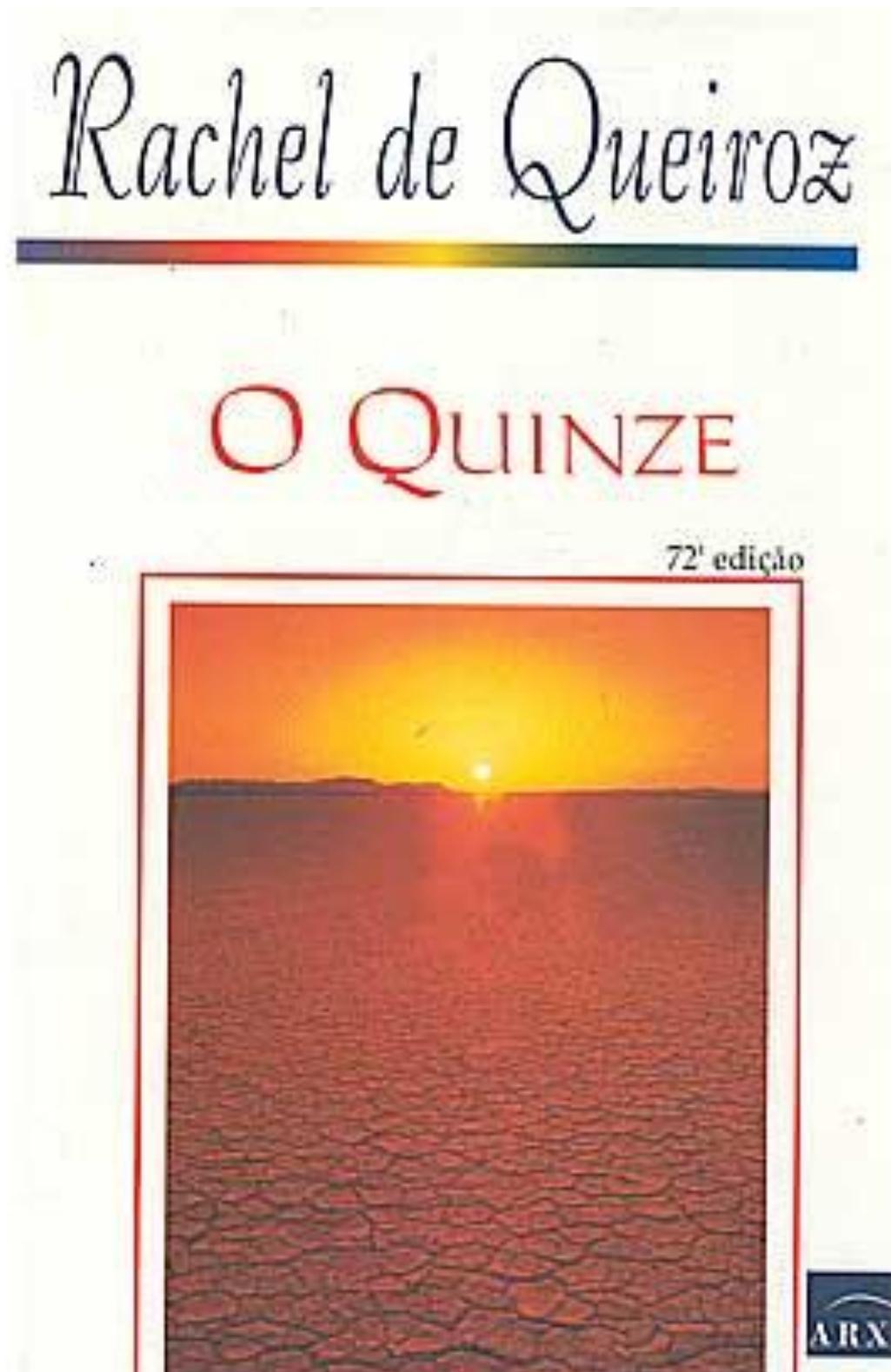


Figura 1 – Capa da 72ª edição de O Quinze, usada no presente trabalho.



Figura 2 - A escritora, para o recebimento do Prêmio Graça Aranha, em 1931.

Fonte : QUEIROZ, Rachel de; QUEIROZ, Maria Luíza de. *Tantos anos*. São Paulo: Siciliano, 1998, p. 81.



Figura 3 - Posse da cadeira número 5 da Academia Brasileira de Letras, em 1977.

Fonte: QUEIROZ, Rachel de; QUEIROZ, Maria Luíza de. *Tantos anos*. São Paulo: Siciliano, 1998, p. 81.

Rachel de Queiroz faleceu em 2003, deitada em sua rede no Rio de Janeiro, com quase noventa e três anos de idade. Mais de setenta destes vividos com a literatura. Se na infância não conseguiu ser deusa da serra em Guaramiranga, todavia, já na maturidade, constituiu-se musa na memória da literatura; foi uma artífice que pintou os contextos do nordeste, sertões e culturas da cidade moderna, como afirma Manuel Bandeira (1967):

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

O poema acima é uma homenagem a Rachel de Queiroz feita por Manuel Bandeira no prefácio de *O caçador de tatu* (1967), livro de crônicas da escritora. A voz poética e o poeta confundem-se, mesclam-se intencionalmente na tentativa de definir os perfis da escrita e

personalidades de Rachel de Queiroz. Marcas paradoxais deixadas por sua pena; contextos diversos do Brasil que ela pôs no papel: o Nordeste – campo e cidade – e o cotidiano dos centros urbanos de outras regiões e de sua gente. É importante ressaltar que o poema foi transcrito na íntegra, visto que se trata de uma homenagem e que cada verso complementa-se para expressar a figura artística / social da escritora.

Trata-se de uma literatura que transcende as concepções tradicionais do regionalismo, movimento que: “Do ponto de vista dos estudos literários [seria] [...] uma tendência temática e formal que se afirma de modo marginal à ‘grande literatura.’” (CHIAPPINI, 1997, p. 134). A obra de Rachel de Queiroz configura uma aquarela dos diversos contextos do Brasil; memórias costuradas em tecidos de papel, tecituras que expressam as relações culturais de povos que integram o que seria uma nacionalidade brasileira e suas identidades:

Eu sou muito otimista. Gosto muito do Brasil e dos brasileiros. Depois de tanto tempo no Rio de Janeiro, eu poderia dizer que sou carioca. Mas quando vou a São Paulo, me identifico com os paulistas. Goiás era a terra do meu marido, portanto me sinto goiana também. E assim por diante. Em termos de Brasil, eu sou parcial. Não digo que seja patriota, mas não fale mal do Brasil, ou então estará me magoando. (QUEIROZ, 1997, p. 33).

A escritora identifica-se, como afirmou, com as diversas identidades que compõem o quadro nacional brasileiro, com a diversidade cultural de um país marcado pelas trocas culturais entre africanos, indígenas, europeus e asiáticos. Escrita mista de histórias, partículas que abrigam, assim como a própria literatura, sentidos que a tornam polissêmica e permitem olhares de ângulos distintos de análise – memória cultural, costumes, história nacional – sobre o todo de sua produção literária.

3 ESPELHOS MNEMÔNICOS EM *O QUINZE*: LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA

3.1 TECITURAS CULTURAIS EM *O QUINZE*: ASPECTOS HÍBRIDOS NA NARRATIVA

Em *O Quinze* a mistura têxtil de literatura, história e memória é de fácil percepção. São aspectos que também se encontram presentes em outras produções literárias, como, por exemplo, o poema já mencionado, “Fome no Ceará”, de Guerra Junqueiro. Ambos tematizam o fenômeno da seca, mas, diferente de *O Quinze*, publicado em 1930, que retrata a seca de 1915, o poema do escritor português foi escrito no mesmo ano, 1877, da seca que ele aborda. Dessa forma, pode-se afirmar que a literatura, bem como o artista/sujeito por ela encenado, pode ser caracterizada como fragmento de um espelho mnemônico que reflete, tanto a contemporaneidade como os tempos mais remotos. Seu lugar no âmbito dessa sociedade conflitante se encontra em constante transposição.

As confluências entre literatura, história e memória, presentes no texto de Rachel de Queiroz, podem ser observadas desde o nome da obra – *O Quinze* – até a construção das personagens, com suas diásporas pelo Sertão nordestino. É a ficção que contextualiza a história de uma nação, a memória de um povo, no caso, o nordestino, representando-os por meio da encenação de um fenômeno devastador, a seca:

[...] me lembrava de muita coisa, principalmente quando ia a Fortaleza com minhas tias aos chamados “campos de concentração”, que naquela época não tinha, é claro, o sentido que adquiriu depois do nazismo: eram terrenos fechados debaixo de uma mata de cajueiro, onde se recolhiam as famílias vítimas da seca para receber socorro, comida, roupa. Fiquei com aquilo gravado na cabeça; além do mais, há evidentemente no sertão relatos contínuos da tragédia das secas. Existe no Nordeste uma memória da seca; ela é, de fato, a presença mais constante. (QUEIROZ, 1997, p. 22).

Nas palavras de Rachel de Queiroz, vemos a ratificação do uso de uma memória – trata-se das recordações do nordestino atingido pela seca, logo, a memória cultural desse povo – como um dos elementos que compõem as estruturas do romance, obra tecida com fios de memória, história e arte; tecituras que configuram a narrativa de *O Quinze* e que são espelhos mnemônicos da história do povo do Sertão nordestino.

O hibridismo¹⁸ presente na obra pode ser, também, observado na construção de suas personagens, em especial com a figura de Conceição, que se destaca por ser, além da protagonista, a representação de uma jovem que se difere das demais moças na trama da narrativa.

A personagem Conceição encontra-se em uma espécie de fronteira identitária cujas bases são firmadas tanto no conhecimento popular, que adquiriu com a família, como nas leituras que realizou de obras socialistas europeias:

- Esta menina tem umas idéias (sic)!

Estaria com razão a avó? Porque, de fato, Conceição talvez tivesse umas idéias (sic); escrevia um livro sobre pedagogia, rabiscara dois sonetos, e às vezes lhe acontecia citar o Nordau ou 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 idéias (sic), estranhas e absurdas à avó.

Acostumada a pensar por si, a viver isolada, criara para seu uso idéias (sic) e preconceitos próprios, às vezes largos, às vezes ousados, e que pecavam principalmente pela excessiva marca de casa. (QUEIROZ, 2002, p. 10).

Conceição¹⁹ é a personagem chave do romance, um elo entre as identidades tradicionais do Sertão – a religiosidade da avó e as leituras dos fenômenos da natureza pela sabedoria popular – e os conhecimentos científicos do mundo moderno. É com o auxílio das inferências feitas a partir de suas leituras que a personagem Conceição tece uma visão crítica, bem peculiar, do seu contexto social: a modernidade. Encenando, assim, uma jovem que difere das demais moças de sua terra. Para além desse fator, é interessante considerar as peculiaridades que a personagem compartilha com a sua criadora. Rachel de Queiroz também foi uma jovem à frente de seu tempo, questionadora de alguns parâmetros sociais que restringiam a atuação social feminina. Todavia, sobre o feminismo a escritora afirma que:

Eu sempre tive horror das feministas; elas até me chamavam de machista. Eu acho o feminismo um movimento mal orientado. Por isso sempre tomei providências para não servir de estandarte para ele.

¹⁸ O hibridismo pode ser conceituado como “[...] um termo de tradução entre mestiçagem, sincretismo, fusão e outros vocábulos empregados para designar particularidades.” (CANCLINE, 2008, p. XXXIX). Sendo assim, é plausível usar essa terminologia para caracterizar a fusão de história, literatura e memória presentes no romance, foco de análise do trabalho em questão.

¹⁹ Ao mesmo tempo em que a personagem Conceição representa uma moça do interior nordestino, pertencente a uma cultura de bases patriarcais, ela também configura, como afirma Chiappini (2002, p. 175), uma mulher que pode sair “da região e da casa grande para ganhar a rua, e mais que a rua, a estrada, chegando às pensões das cidades, às suas escolas, lendo, estudando e escolhendo livremente seus parceiros e profissões.

Às vezes, uma feminista dava entrevista falando mal de um homem; pois eu achava um jeito de dizer que gostava do atacado só para marcar minha posição. (QUEIROZ, 1997, p. 26).

A personagem Conceição representa uma jovem que possui “idéias e preconceitos próprios” que a diferem das demais mulheres de seu contexto. Dessa maneira, é válido dizer que criadora e criação se misturam, entrecruzando-se no romance, como fios de um tecido que se constitui de ficção e realidade.

Representante da justaposição entre história, literatura e memória cultural, assim como do hibridismo no romance, a personagem Conceição²⁰ se revela uma figura literária que representa uma moça além de seu tempo: solteira por escolha pessoal, mãe adotiva e com senso de liberdade social e política. Podemos relacionar essa personagem, com as ideias de Hall (2004) que, ao estudar, também, as identidades encenadas pela ficção literária contemporânea, identifica algumas personagens como um “[...] sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável que, com o decorrer da narrativa, constitui-se como fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas.” (HALL, 2004, p. 12). Parece-nos que analisar a personagem Conceição, a partir da concepção de Hall, torna-se viável, pois ela encena um indivíduo que se encontra nos espaços limítrofes entre identidades aparentemente opostas.

A leitura dos sinais do meio ambiente para explicar os fenômenos da natureza, a expressão da memória cultural e das ciências sociais por meio das inferências que a personagem Conceição faz, a partir dos contatos com os livros da biblioteca do avô, são ações que podem ter desencadeado a miscigenação na formação cultural da moça. Assim, a personagem Conceição representa uma jovem com peculiaridades que permeiam as fronteiras do senso comum e do cientificismo da época:

As transformações associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas. Antes se acreditava que essas eram divinamente estabelecidas; não estavam sujeitas, portanto, a mudanças fundamentais. (HALL, 2004, p. 25).

²⁰ “[...] o preço para a liberação dessa mulher, que pensa e sente as mazelas do País e as suas próprias, será a solidão. A liberdade de pensar, agir, trabalhar e viajar pede o sacrifício da maternidade e de uma vida em comum com um homem amado”. (CHIAPPINI, 2002, p. 170). Nesse sentido, é importante ressaltar que, no que diz respeito à liberdade política e consciência social, a escritora identifica-se com a sua personagem, e esta, representa-a na ficção.

O ato de reescrever a realidade por meio de ficções diversas, dando voz àqueles que a história muitas vezes emudeceu, é uma das singularidades da literatura e das artes em geral. Como afirma Pinho (2011, p. 20), “[...] faz parte da literatura debater-se sobre o tema do lembrar, experimentar ou inventar a realidade”. Dessa maneira, pode-se afirmar que a própria Rachel de Queiroz está entrelaçada com *O Quinze*, visto que as imagens presentes nessa obra também são constituídas por meio de suas memórias.

Os fragmentos desse espelho – o homem nordestino, sua história e sua memória cultural – se complementam para refletir seus contextos na tentativa de sentirem-se completos. Com intuito, ou não, de retratar a realidade da forma como ela se manifesta, o romance em questão, configura, ficcionalmente, a expressão do povo nordestino a que alude, pois: “Uma vez que o indivíduo é um dos componentes do conjunto social amplo, faz parte do todo, tanto de maneira consciente quanto inconsciente.” (PINHO, 2011, p. 19). Essa característica é válida para toda a composição artística que, como mencionado acima, sendo direcionada ou não a este fim, é a expressão de uma época, com seus povos e culturas.

Na literatura cabe ao artífice/narrador ser o fragmento que, por meio da capacidade que essa arte possui em permitir a (re)constituição das memórias das sociedades, se deixa revelar como uma voz única em sua pluralidade de expressão. Assim, “[...] a necessidade da escrita do texto se justifica por dois vieses: o alívio das tensões do escritor e a revelação de uma problemática coletiva que precisa ser desvelada.” (ARAÚJO, 2011, p.38). Mas a escrita pode ser caracterizada, também, pela “[...] ânsia do escritor em revisitar a história oficial, tornando audível e visível a história das ‘vozes do sertão’. Pela ficção resgata esses ecos que precisam causar estrondo na contemporaneidade e reverberar no futuro”. (ARAÚJO, 2011, p.38).

As “tensões” e a “ânsia”, abordadas por Araújo (2011) em relação ao escritor, são também mencionadas por Rachel de Queiroz. Quando a escritora rememora as imagens das calamidades causadas pela seca de 1915, ela afirma que ficou “[...] com aquilo gravado na cabeça”. (QUEIROZ, 1997, p. 22). *O Quinze*, nesse sentido, se configura como uma tentativa de a escritora livrar-se das tensões oriundas das imagens de sua infância. Para além desse fator, pode-se compreender o romance como um emaranhado de fios entrecruzados que representam uma complexidade de relações nele configuradas – história, literatura e memória.

O que temos na compleição do romance *O Quinze* é justamente essa agregação da memória cultural – configurada nas imagens da infância da autora –, da história de um povo – o fenômeno da seca de 1915, no Ceará –, sendo, essa obra da arte literária, o resultado híbrido desses elementos.

Desta forma, pode-se considerar que a obra *O Quinze* é constituída por fragmentos híbridos que possibilitam (re)visitar, sempre que possível, as memórias da cultura, da história e das subjetividades do homem por elas representado. Dada a importância dessa forma de manifestação literária, a esse tipo de romance/escrita, Le Goff “chega a sugerir um gênero, história-ficção, no qual, ‘respeitando os dados de base histórica – costumes, instituições, mentalidades’, – fosse possível sua realização”. (PINHO, 2011, p. 32).

3.2 A SECA NO NORDESTE PRESENTE EM ALGUMAS OBRAS LITERÁRIAS

Por volta de 1877, o Brasil passava por um momento de grande preocupação social: a seca no Nordeste. Um dos estados que mais sofreu com a fúria da seca, tendo até repercussão internacional, foi o Ceará. A dimensão do impacto deste fenômeno chamou a atenção até da comunidade científica europeia da época.

A seca de 1877 marcou de tal forma a história do Ceará que, até hoje, a imagem que se faz dessa região é de um lugar extremamente seco e infértil. A partir dessa calamidade, vivenciada pelo povo nordestino, emergiu nas ciências diversas discussões na tentativa de solucionar o problema da seca. Ao passo que, a Literatura, por ter um caráter polissêmico, pôde e pode encenar essa realidade por meio de suas personagens em diversas tipologias textuais. O romance *O Quinze*, obra foco do presente trabalho, procura representar as vivências do homem nordestino e de sua luta contra a fome, o descaso, as doenças, a miséria e a morte, causados pela seca.

Vários são os exemplos de obras, de escritores brasileiros, que abordam a questão da seca no Nordeste: *Morte e Vida Severina* (1966), de João Cabral de Melo e Neto, *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, *Vidas Secas* (1937), de Graciliano Ramos. Mas, também podemos encontrar até textos de autores estrangeiros versando sobre essa temática, é o exemplo de “Fome no Ceará”, poema escrito em 1877 e publicado em 1974, de Abílio Guerra Junqueiro, escritor português. Essas obras procuram representar as vivências de um povo e de uma região, vitimados pelo fenômeno da seca e pela marginalização social.

Severino, personagem do poema épico *Morte e Vida Severina*, é um retirante que foge do Sertão em busca de uma vida melhor, entretanto, pelo caminho vai encontrando mais morte. No romance *Os Sertões*, o autor Euclides da Cunha descreve a paisagem sertaneja, o homem e a sua luta contra a miséria e as injustiças sociais. A poesia de Guerra Junqueiro, em especial o poema “Fome no Ceará”, também aborda, com notável beleza poética, os efeitos

devastadores da seca. A forma como o poeta descreve as paisagens assoladas pela seca no Ceará (as árvores, crianças morrendo, o calor, entre outras) e o uso de figuras mitológicas, contribuem para o efeito estético de seu poema.

Vidas Secas retrata a vida de uma família de retirantes nordestinos que luta pela sobrevivência contra a força da natureza – o sol escaldante, o branco²¹ das ossadas em redor e a vermelhidão da planície da terra –, em meio às injustiças sociais também comuns na região. A descrição feita nesses textos leva o leitor a se sentir parte do cenário e a envolver-se nas imagens constituídas pela voz de quem as descreve. Levado ao centro do desenrolar do drama, o leitor se permite vivenciar e sentir cada fase da degradação das vidas configuradas nas obras.

Podemos dizer que, nas obras acima citadas, alguns aspectos do Sertão nordestino, como a fome, a miséria e a morte, são representados de forma poética. Apesar de se tratar de aspectos negativos da vida de um povo, os artífices das letras, com as suas peculiaridades, conseguem conduzir o leitor a uma construção individual de imagens, permitindo-lhe entrar nos mundos narrados, deles participando e descobrindo sentidos.

O romance *O Quinze* procura representar ficcionalmente as calamidades da seca de 1915, vivenciada pelos cearenses. Além da fome, as pessoas atingidas pela força desse fenômeno se veem, constantemente, obrigadas a migrar em busca de abrigo e alimento. Esta obra, como as demais citadas, trata-se de um texto literário que (re)constrói ficcionalmente um acontecimento histórico recorrente no Sertão do Nordeste. Assim, é perceptível que ocorre, no romance, mesclas de ficção, história e memória, tanto da história nacional quanto da história da própria autora, Rachel de Queiroz.

As manifestações da arte, no caso em questão, da literatura, são uma das diversas expressões da cultura que confirmam a existência da permanente busca do artista/homem por seu *locus* em uma sociedade. Mas, podemos dizer que, muitas vezes, ocorrem algumas mudanças de sentidos antes que esse indivíduo possa ver-se nela adaptado.

Segundo Stuart Hall, autor jamaicano estudioso contemporâneo da cultura, na sociedade moderna: “A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.” (HALL, 2004, p. 12-13). Assim, pode-se afirmar que as

²¹ Em todo o pensamento simbólico, a morte precede a vida, pois todo nascimento é um renascimento. Por isso, o branco é primitivamente a cor da morte e do luto. [...] O branco, dizia-se, *é a cor dos primeiros passos da alma, antes do alçar vôo dos guerreiros sacrificados* (SOURDIS). Por essa mesma razão, todos os deuses do Panteão asteca, cujo mito celebra um sacrifício seguido de renascimento, usavam ornamentos brancos. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 142, grifo dos autores).

expressões artísticas estão, de várias formas, entrelaçadas com os contextos que cercam o seu criador, as suas vivências e, conseqüentemente, as suas memórias, a sua identidade e a daqueles a quem elas ficcionalmente representam.

3.2.1 Serpentes de fogo no Ceará: confluências entre *O Quinze* e “Fome no Ceará”

Tecer relações entre obras de arte compreende (re)costurar e, até mesmo, (re)criar tecidos diversos que, mesmo possuindo texturas distintas, podem ser entrecruzados na construção de uma tapeçaria, como, por exemplo, a representação do nordestino diante das calamidades causadas pelas secas. A tapeçaria torna-se, assim, uma tela que possibilita a quem a observa analisá-la por ângulos diversos.

Tendo como objetivo comparar o romance *O Quinze* com algumas produções que têm também o fenômeno da seca como mote, nesse caso, o poema “Fome no Ceará”, do escritor Abílio Guerra Junqueiro, e *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, surge a necessidade de antes situar historicamente as obras e seus criadores.

O autor português Abílio Guerra Junqueiro, nasceu em 1850, em Freixo de Espada à Cinta, e faleceu em Lisboa, no ano de 1923. Estudou Teologia na cidade de Coimbra e depois se bacharelou em Direito. Foi jornalista, redator, poeta, Secretário do Governo Civil e deputado. Em 1877 escreveu o poema “Fome no Ceará”, de importante valor histórico e de acentuada beleza poética. É curioso destacar que foi um poema de Junqueiro que Rachel de Queiroz recitou em sua infância, na serra em Guaramiranga, quando ansiava para ser escolhida como deusa grega do Sertão. Singularidade que, parece-nos, torna ainda mais relevante as reflexões que se pretende fazer nesta dissertação.

O poema tem como tema a terrível seca que atingiu o Ceará entre 1877 e 1880, aproximadamente. Devemos destacar que o poema “Fome no Ceará”, foi escrito sem que o poeta jamais tivesse visitado as terras cearenses, ele se inspirou em notícias que circulavam nos jornais portugueses da época. A intensidade do fenômeno teve repercussão mundial e serviu, dentre outros aspectos, para chamar a atenção do Império a respeito daquele Estado muito desprezado, entretanto, nada foi feito para minorar o sofrimento do povo cearense. Antes de iniciar as análises do poema “Fome no Ceará”, é importante ressaltar que, preservou-se, no presente trabalho, a sua escrita original.

O eu poético descreve inicialmente as imagens da seca no Ceará, sua vegetação, terra, animais e o povo. As monstruosas, porém, lindíssimas imagens, levam o leitor a vivenciar o

sofrimento daquela gente e a sentir-se mergulhado, pó meio da linguagem, naquele mundo abrasado:

Lançai o olhar em torno;
Arde a terra abrasada
Debaixo da candente abóbada dum forno.
Já não chora sobre ela orvalho a madrugada;
Secaram-se de todo as lágrimas das fontes;
E na fulva aridez aspérrima dos montes,
Entre as cintilações narcóticas da luz²²,
As árvores antigas
Levantam para o ar – atléticas mendigas,
Fantasmas espectrais, os grandes braços nus.

As imagens vão sendo constituídas por parte. Primeiro avistamos a terra, quente como um forno, que nem mesmo o orvalho da madrugada pode refrescar; depois, os rios, faltos de água, secos, enquanto as árvores, entranhadas nos montes de um amarelo-torrado, são comparadas a mendigos esqueléticos que clamam por seu alimento que, no caso delas, nada mais é do que a água.

No poema, como também no romance *O Quinze*, as imagens envolvem o leitor que, por estar cativo da descrição, vê-se à frente de um quadro que é montado peça a peça, imagem por imagem:

Na deserta amplidão dos campos luminosos
Mugem sinistramente os grandes bois sequiosos.
As aves caem já, sem se suster nas asas.
E, exaurindo-lhe a força enorme que ela encerra,
O Sol aplica à Terra
Um cáustico de brasas.

O sol, dominador cruel do lugar, castiga a terra com fogo e o que resta para os animais sem alimento é a morte. Os bois secos, famintos, bradam sua voz horrenda que ecoa nos campos queimados. Os bois secos, famintos, também figuram em *O Quinze*: “Reses magras,

²² Em numerosos casos, as fronteiras ficam indecisas entre a luz-símbolo e a luz-metáfora. Por exemplo, pode-se perguntar se a luz, *aspecto final da matéria que se descola com uma velocidade limitada, e a luz de que falam os místicos têm alguma coisa em comum, a não ser o fato de serem um limite ideal e um resultado* (VIRI, 259). Vai-se na direção do símbolo, por outro lado, quando se considera a luz como um primeiro aspecto do **mun**do **informe**. [...] Se a luz solar é a expressão da força celeste, do medo e da esperança humanos, ela não aparece como um dado imutável. Poderia desaparecer, e a vida desapareceria com ela. Conhece-se o cortejo de ritos, motivados pelos eclipses, em toda a história da humanidade, e as oferendas cotidianas de sangue humano ao Sol, para alimentar sua luz, que atingiram verdadeiras hecatombes entre certos povos pré-colombianos, como os astecas e os chibchas da Colômbia. O culto da luz celeste causou, nesses casos, a elaboração de verdadeiras civilizações do medo, que coincidem com o desenvolvimento do ciclo agrário. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 567-569, grifo dos autores).

com grandes ossos agudos furando o couro das ancas, devoravam confiadamente os rebentões que a ponta dos terçados espalhava pelo chão”. (QUEIROZ, 1930, p. 10-11). Nesse momento, até a terra, a forte anciã do lugar, sente esvair a sua vitalidade. O deserto torrado aparece em ambas as obras como pano de fundo dessa mortal paisagem:

Verde, na monotonia cinzenta²³ da paisagem, só algum juazeiro ainda escapa 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. (QUEIROZ, 1930, p. 13).

No poema, quando “As árvores antigas/ Levantam para o ar – atléticas mendigas, / Fantasmas espectrais, os grandes braços nus”, a performance expressa pela vegetação tem valor de petição, ânsia por água. A nudez da natureza pode ser entendida como o reflexo da devastação da seca, a ausência do verde. Em contrapartida, a textura da narrativa em *O Quinze* representa uma seca que não dá margens a petições. A natureza é configurada como um ser impossibilitado – “com membros amputados” – de solicitar socorro, o que aparenta “passividade” diante da força esmagadora da seca.

O mutismo dos animais e a forma como estes, em *O Quinze*, “devoravam confiadamente os rebentões que a ponta dos terçados espalhava pelo chão”, contrastam com “os grandes bois sequiosos” pintados no poema, e que, diante da fome e da sede “Mugem sinistramente”. Na linguagem de “Fome no Ceará” temos tessituras²⁴ sonoras produzidas pela aflição dos animais, timbres²⁵ que ecoam e mesclam-se com outros sons de angústia: o esforço sofrido das aves que “caem já, sem se suster nas asas”. No poema, os sons da natureza constituem uma “partitura”²⁶ que expressa os horrores e as calamidades que a seca ocasionou.

Podemos perceber que *O Quinze* (re)constitui a fauna e a flora nordestina também a partir de silêncios. A narrativa do romance procura encenar os sofrimentos – da fauna, da flora e da população – causados pela seca, possibilitando que estes cheguem ao leitor também por meio da representação de sons e da ausência destes:

²³ A cor cinzenta ou gris, composta em partes iguais, de preto e branco, designaria, na simbologia cristã, [...] a ressurreição dos mortos. [...] É a cor da cinza e da bruma. Os hebreus se cobriam de cinza para exprimir uma intensa dor. Entre nós, o gris-cinza é uma cor de luto aliviado. A grisalha de certos tempos brumosos dá uma impressão de tristeza, de melancolia, de enfado. (CHEVALIER; GHEERBANT, 1982, p. 248).

²⁴ Altura média das notas em uma composição. Se houver preponderância de notas agudas, diz-se que a tessitura é alta; o inverso também se aplica. O termo é mais freqüentemente usado em relação à música vocal do que a instrumental. (MARTIN, 1985, p. 382).

²⁵ Qualidade (ou cor) do som característico de um instrumento ou de uma voz. (MARTIN, 1985, p. 383).

²⁶ Segundo *O Dicionário de Música* (1985, p. 283), a partitura pode ser conceituada como uma “[...] música combinada para todas as partes em uma composição vocal ou instrumental”.

- 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. (QUEIROZ, 1930, p. 36).

Tanto no poema como no romance, a representação da sonoridade – que também é constituída por momentos de silêncios – tem por objetivo reconstruir a paisagem do Sertão e do povo cearense, vítimas da seca. O vagar dos animais, bem como a forma confiante e silenciosa com que devoram o raro e seco alimento, dão a impressão de passividade diante da fome que os aflige. Entretanto, a aparente passividade é dissipada quando o mutismo dos animais é analisado não como conformismo, mas como uma expressão que compreende a exaustão diante do sofrimento prolongado.

Outro aspecto que pode ser observado nas obras são os sentidos que alguns termos possuem em determinados momentos. As palavras “sombra” e “luminosos” adquirem significados muitas vezes opostos ao usual. Em *O Quinze*, a sombra faz referência ao verde das folhagens das árvores, ao frescor que estas podem conceder àquele que sob elas pousar: “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.” (QUEIROZ, 1930, p. 14).

No poema “Fome no Ceará”, os “campos luminosos” também exprimem a força avassaladora e cruel do sol na vida e na terra nordestina. A excessiva luz aparece como algo que ofusca o verde, secando a água, o gado e a população. O termo “luminosos” não tem no texto apenas a função de adjetivar a energia radiante oriunda do sol – estrela fundamental para a manutenção da vida, que ilumina o caminho e serve como guia orientador –, mas, principalmente, serve para expressar a força com que o fenômeno da seca atinge o Ceará.

No trecho a seguir de *O Quinze*, a fala do narrador confunde-se com os pensamentos do personagem Vicente, enquanto a luminosidade do sol é contrastada com as trevas da noite. Todavia, os termos “treva” e “luminoso” galgam, simbolicamente, significados distintos dos empregados em outros momentos da narrativa:

Uma multidão de coisas tumultuosas, desconhecidas, o alvoroçava – confusas recordações, uma espécie de doce saudade.

Uma vontade obscura e incerta de ascender, de voar! Um desejo de se introduzir a grandes passos na imensa treva da noite, e a atravessar, e a romper, esquecido das lutas e trabalhos, e penetrar num vasto campo

luminoso onde tudo fosse beleza, e harmonia, e sossego. (QUEIROZ, 1930, p. 41).

Sob a perspectiva do personagem Vicente, a escuridão e as trevas simbolizam, além da vontade de fuga de sua realidade, o desejo de sair em busca do novo, de obter, fora do escarlate Sertão, a oportunidade de extinguir o seu sofrimento. A luminosidade expressa na narrativa, e na fala do personagem em questão, conota um lugar onde as nuances do vermelho representam tão somente a intensidade da vida.

Os sentidos do termo “luz” em *O Quinze* representam não apenas a força solar associada a seca, mas, também, os benefícios que esse elemento produz a partir do seu contato com os órgão do corpo. Nas primeiras páginas da obra, a luz é, inicialmente, elemento orientador que age nos órgão do corpo, mais especificamente, nos olhos, guiando a personagem Conceição pelo caminho que percorreria:

– A bênção, Mãe Nácia! – E conceição, com o farol de querosene pendendo do braço, passou diante do quarto da avó e entrou no seu, ao fim do corredor. Colocou a luz sobre uma mesinha, bem junto da cama [...].” (QUEIROZ, 1930, p. 8).

No romance, o “farol” de luz é um pêndulo que dissipa a escuridão, iluminando os passos da jovem. O próprio termo “farol” dá ideia de grandiosidade da luz, pois, não é narrado simplesmente como a luz de um candeeiro comum, mas é tratado na narrativa como um “farol”, cuja força luminosa se sobrai. Para além desse fato, o objeto que projeta a “luz” ganha um local de destaque no ambiente, a mesinha, onde ele é colocado, possibilita que a sua luminosidade, uma vez que está em lugar elevado, chegue com mais facilidade a todos os cantos do quarto.

Muitos são os sentidos da luz na história da humanidade. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1982), em o *Dicionário de símbolos*, o conceito de símbolo torna-se complexo e muitas vezes difícil de ser estabelecido. Os símbolos, então, podem revelar os segredos do inconsciente, o esforço do homem em interpretar as obscuridades que o cercam:

No Egito, o deus Set simbolizava a *luz das trevas*, maligna e terrível, e o deus Anúbis, a luz vivificadora, favorável e grandiosa, aquela de onde sai o universo e aquela que introduz as almas no outro mundo. A luz simboliza a força que dá e tira a vida; sendo tal ou qual a luz, tal ou qual será a vida. A natureza e o nível da vida dependem da luz recebida. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982).

Mesmo se tratando de narrativas que têm por tema as calamidades ocasionadas pela forte seca, a palavra luz surge como elemento que também pode configurar o fim das trevas, dando segurança, tornando-se um guia na escuridão da noite. Em *O Quinze* e no poema “Fome no Ceará” os sentidos da luz confundem-se, opõem-se e se complementam.

Apesar de o poema ser uma tipologia textual em que, por si só, já denota o uso da linguagem poética, mais subjetiva, o que em um romance pode ser “opcional”, no caso de *O Quinze* a linguagem poética se encontra submersa na subjetividade textual e, a depender do olhar que o leitor lançar sobre a obra, poderá ou não dar evidência a essa característica. Como afirmam Koch e Elias (2010, p. 12), autoras que estudam as relações entre o autor, o texto e o leitor, a leitura é “[...] uma atividade de produção de sentidos [...]”. Dessa forma, o leitor é quem dá sentido ao texto, criticando, concordando ou não, atribuindo-lhe significados.

A linguagem empregada nas obras tem as suas peculiaridades, com texturas próprias e tons característicos. A poeticidade expressiva presente em “Fome no Ceará”, e a linguagem aparentemente “seca”, no romance de Rachel de Queiroz, permitem a (re)constituição das consequências da seca na terra e no povo nordestino configurados nas obras.

A intensidade da seca é expressa no poema de Junqueiro a partir de algumas comparações entre os elementos da natureza e algumas figuras míticas e históricas. São mencionadas, por exemplo, a túnica do rei do povo Huno, Átila²⁷, e a figura da mitologia grega, Laocoonte²⁸:

O incêndio destruidor a galopar com fúria,
 Como um Átila, arrasta a túnica purpúrea
 Nos bosques seculares;
 E, Laocóntes senis, os troncos viridentes
 Torcem-se, crepitando entre as rubras serpentes
 Com as caudas de fogo em convulsões nos ares.

Estas duas figuras – a histórica e a mitológica – aparecem no poema para expressar a força, a velocidade e o horror que a seca espalha na terra cearense. O manto púrpuro do rei

²⁷ Átila (ca. 406-53 d.C), rei dos hunos, governou a maior parte da terra entre o Reno e o mar Cáspio. Quando Roma deixou de pagar tributos, invadiu a Gália, mas em 452 d.C. abandonou suas tentativas de conquistar a própria Roma. (CARR-GOMM, 1995, p. 32).

²⁸ O sacerdote troiano Laocoonte avisou a seu povo que o enorme cavalo de madeira fabricado pelos inimigos, os gregos, era traiçoeiro, pois suspeitava que continha os homens que provocariam a ruína de sua cidade. Os troianos, porém, caíram na história de um prisioneiro grego, que lhes disse que o cavalo era um presente para Minerva (Atenas, na mitologia grega). Quando Laocoonte estava sacrificando um touro a Netuno (Poseidon) na praia, duas gigantes serpentes marinhas, de caudas monstruosas, nadaram até ele. Primeiro, enroscaram-se em seus dois filhinhos, depois, no próprio sacerdote. Laocoonte tentou desesperadamente arrancar os nós, mas as serpentes apertavam cada vez mais até que os esmagaram, matando-os. A famosa e expressiva escultura em mármore do grupo (século II d.C.), hoje no Museu do Vaticano, em Roma, foi redescoberta em 1506. Desde o final do século XVI, tem sido muito admirada e copiada. (CARR-GOMM, 1995, p. 137-138).

guerreiro, grande conquistador de territórios e povos de sua época, representa a terra queimada pelo sol escaldante. Os troncos das árvores secas são comparadas a Lacoonte, castigado pelos deuses, enroscado pelas rubras serpentes em sua agonia de morte, por isso o nome do habitante de Tróia que desconfiou do presente dos gregos, aparece no plural. A alusão a esse personagem simboliza a paisagem do nordeste sendo devorada pelo calor ardente intensificado pela seca.

Em *O Quinze* temos um cavaleiro que corta e atravessa as terras ásperas do Sertão, deixando atrás de si vapores rubros de pó e calor. Trata-se do personagem Vicente, homem que tenta resistir às calamidades causadas pela forte seca, recusando-se a abandonar a sua terra e aqueles que com ele trabalham: “Enquanto houver juazeiro e mandacaru em pé e água no açude, trato do que é meu!” (QUEIROZ, 1930, p. 12). Ele é descrito, muitas vezes, como uma espécie de cavalheiro altivo por entre a seca:

Quando Vicente se despediu, e montou ligeiro no cavalo que arrancou de galope, Conceição estirou-se na rede e ficou olhando o vulto branco que a poeira ruiva envolvia, até o ver se sumir atrás de um grupo de umarizeiras da várzea. (QUEIROZ, 1930, p. 16).

A “túnica purpúrea”, mencionada no poema, e a “poeira ruiva”, citado no romance, referem-se a tons que têm no vermelho a sua origem. No livro de Rachel de Queiroz, a cor assume nuances diversas dentro da narrativa, a depender do que sugere a cena narrada. A força purpúrea da devastação da seca, a quentura escarlate da luz solar, tanto no chão como na face, remetem a símbolos de vida e de morte.

Não há povo que não tenha expressado – cada uma à sua maneira – essa ambivalência de onde provém todo o poder de fascinação da cor vermelha, que leva em si, intimamente ligados, os dois mais profundos impulsos humanos: ação e paixão, liberdade e opressão; isso, as bandeiras vermelhas que tremulam ao vento do nosso tempo o provam! (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 946).

O personagem Vicente representa o nordestino que, mesmo sendo castigado pela seca, conserva a cumplicidade para com a sua terra, nela permanecendo: “Todo dia a cavalo, trabalhando, alegre e dedicado, [...] amigo do mato, do sertão” (QUEIROZ, 1930, p. 16). Nessa perspectiva, o sertanejo, ou as figuras reconstituídas no poema e no romance, representam forças opostas oriundas das relações entre o homem, a terra, e o fenômeno da seca, força que, apesar de conflitantes, coexistem num mesmo ambiente.

O eu poético em “Fome no Ceará”, assim como as imagens narradas em *O Quinze*, (re)constroem as relações existentes entre os elementos que compõem o Sertão cearense: o homem, a cultura e a natureza. No poema, o astro rei é personagem ativo na devastação da seca:

O Sol bebeu dum trago as límpidas correntes;
 E os seus leitões sem água e sem ervagens frescas,
 Co'as bordas solitárias,
 Têm o aspecto cruel de valas gigantescas
 Onde podem caber muitos milhões de párias²⁹.
 E entre todo este horror existe um povo exangue³⁰,
 Filho do nosso sangue³¹,
 Um povo nosso irmão,
 Que nas ânsias da fome, em contorções hediondas,
 Nos estende através das súplicas das ondas
 Com o último grito a descarnada mão.

O povo encenado no poema configura uma sociedade colonizada por Portugal, logo, filha dos lusitanos, que tem seu grito de socorro levado pelas ondas do mar até as terras portuguesas. Em *O Quinze* os animais emudecem diante do terrível sofrimento, todavia, nos versos de Junqueiro, o mugido que desfaz o silêncio é sonoro e assustador. Assim, em “Fome no Ceará”, são “as súplicas das ondas” que possibilitam ao “grito” do povo vitimado pela seca tornar-se audível. A natureza é quem clama por auxílio, enquanto a população silencia diante do terror da fome e da morte causadas pela seca:

E por sobre esta imensa, atroz calamidade,
 Sobre a fome, o extermínio, a viuvez, a orfandade,
 Sobre os filhos sem mãe e os berços sem amor,
 Pairam sinistramente em bandos agoureiros
 Os abutres, que são as covas e os coveiros
 Dos que nem terra têm para dormir, Senhor!

E sapei – monstruoso, horrível pesadelo! –
 Sabei que aí – meu Deus, confrango-me³² ao dizê-lo! –
 Vêm-se os mortos nus lambidos pelos cães,
 E os abutres cruéis com as garras de lanças,

²⁹ Segundo o Cegalla, na cultura indiana, pária é o “indivíduo pertencente às castas mais baixas, sem direitos sociais ou políticos”, bem como pode ser caracterizada como uma “pessoa excluída da sociedade [...]” (CEGALLA, 2005, p. 645).

³⁰ Diz-se exangue aquele que se encontra “sem sangue; pálido; descorado; [...] sem forças; débil; exausto”. (CEGALLA, 2005, p. 397).

³¹ O sangue simboliza todos os valores solidários com o *fogo, o calor e a vida que tenha relação com o **Sol***. [...] O sangue é universalmente considerado o veículo da vida. *Sangue é vida*, se diz biblicamente. Às vezes é até visto como o princípio da geração. Segundo uma tradição caldéia, é o sangue divino que, misturado à terra, deu vida aos seres. De acordo com vários mitos, o sangue dá origem às plantas e até mesmo aos metais. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 800, grifo dos autores).

³² Segundo Cegalla (2005, p. 227), confranger é “oprimir; afligir; angustiar; [...] tornar-se aflito ou angustiado; sentir-se muito mal; contrair-se de aflição”.

Rasgando, devorando os corpos das crianças
Nas entranhas das mães³³!

Os portadores alados da morte observam, de um céu ofuscante, um povo que muito por conta de sofrer com a marginalização social, é castigado pela fome, pela miséria e pela morte. Os abutres, coveiros alados, aguardam o seu último suspiro para lhes devorar os corpos descarnados. As aves, além de representar o mau agouro, como os urubus no romance *Vidas Secas*, conforme será visto mais adiante nesse trabalho, simbolizam a morte, o sofrimento, o desprezo e a fome. Uma fome tão terrível que consome até as crianças dentro do ventre de suas mães, também famintas.

A segunda parte do poema de Guerra Junqueiro transfigura a chegada das chuvas, mas estas veem de forma intempestiva³⁴, causando, também, muita destruição. A chuva, que seria a revitalização daquela gente, chega com fúria e morte em lugar de abundância e vida, assim como a seca, castigava a terra, o gado e o povo:

Quando entre os gritos roucos da procela,
A fome – a loba – escancarava a goela
Uivando às nossas portas;
E andavam sobre as águas desumanas
Com os despojos tristes das choupanas
Berços vazios de crianças mortas;

Entre a fome e a fúria das enchentes, o povo ainda sofria com a destruição de seus lares que eram arrastados pela força da correnteza. Em *O Quinze* a chuva representa a vida, o verde que traz, pouco a pouco, a esperança ao povo cearense:

³³ Sem quere fazer uma concessão à homofonia, pode-se, entretanto, dizer que o simbolismo da mãe [...] está ligado ao do mar [...], na medida em que eles são, ambos, receptáculos e matrizes* da vida. O mar e a terra são símbolos do corpo materno. As Grandes Deusas Mães foram, todas, deusas da fertilidade: Gaia, Réia, Hera, Deméter, entre os gregos, Ísis, entre os egípcios e nas religiões helenísticas, Istar entre os assírio-babilônicos. Astart, entre os fenícios, Kali entre os hindus. Encontra-se nesse símbolo da mãe a mesma ambivalência que nos da terra e do mar: a vida e a morte são correlatas. Nascer é sair do ventre da mãe; morrer é retornar à terra. A mãe é a segurança do abrigo, do calor, da ternura e da alimentação; é também, em contrapartida, o risco da opressão pela estreiteza do meio e pelo sufocamento através de um prolongamento excessivo da função de alimentadora e guia: a genitora devorando o futuro genitor, a generosidade transformando-se em captadora e castradora. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 580).

³⁴ A intempestividade da seca é recorrente nas expressões artísticas que tem por tema esse fenômeno. Na arte musical, por exemplo, Luiz Gonzaga, denominado O Rei do Baião, canta as peripécias causadas pela seca na gente e na terra do Ceará. Na música “Súplica cearense”, a divindade cristã é o destinatário final da solicitação de retirada da chuva intempestiva: “Senhor, eu pedi para o sol se esconder um tiquinho/Pedi pra chover, mas chover de mansinho/Pra ver se nascia uma planta no chão./Meu Deus, se eu não rezei direito o Senhor me perdoe./Eu acho que a culpa foi/Desse pobre que nem sabe fazer oração/Meu Deus, perdoe eu encher os meus olhos de água/E ter-lhe pedido cheinho de mágoa/Pro sol inclemente se arretirar./Desculpe eu pedi a toda hora pra chegar o inverno/Desculpe eu pedir para acabar com o inferno/Que sempre queimou o meu Ceará.

Lá adiante, em plena estrada, o pasto se enramava, e uma pelúcia verde, verde e macia, se estendia no chão até perder de vista.

A caatinga despontava toda em grelos verdes; paus esverdeados, dum sujo tom de azinhavre líquido, onde as folhas verdes das pacaviras emergiam, e boiavam os verdes círculos de aguapé, 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 borralho cinzento do verão vestira-se todo de esperança. (QUEIROZ, 2002, p. 143-144, grifo da autora).

O verde, nesse caso, simboliza o renascimento, a revitalização do solo trazida pelas chuvas; cor aveludada que suprime o cinza, encanta os sentidos da gente e da natureza, revigorando a todos. As nuances do verde – claro, escuro, encardido e forte – cobrem o que ainda resta do escarlate deixado pela força devastadora da seca. O verde, em *O Quinze*, parece conservar “[...] um caráter estranho e complexo, que provém da sua polaridade dupla; o verde do broto e o verde do mofo, a vida e a morte. É a imagem das profundezas e do destino” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 943), o que, no romance, contagia os elementos da natureza, vestindo-os de tons diversos. Os animais brincam com essa cor, e, deixando o mutismo no qual as calamidades da seca os colocaram, mostram a sua revitalização “gritando”.

De fato, a narrativa no romance e a voz poética no poema “Fome no Ceará” brincam com os sentidos das palavras, reafirmando, assim, a dualidade das coisas: ora a chuva é portadora da vida, ora da morte. As formas detalhadas da narração e dos versos, de Rachel de Queiroz e de Guerra Junqueiro, respectivamente, permitem que imagens fortes e repletas de símbolos sejam reconstituídas no imaginário do leitor. E este, então, participa de uma viagem poética, histórica e cultural do homem nordestino, por meio da Literatura.

3.3 FISSURAS NA FACE E NA TERRA: IMAGENS PROJETADAS EM *O QUINZE*

Definir esse emaranhado de identidades em que se configura simbolicamente o Nordeste é uma atividade difícil e árdua, talvez de improvável conclusão. As análises realizadas das produções artísticas, nesse caso, *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, que tem nas peculiaridades do povo nordestino, e em suas calamidades um mote, podem configurar um quadro do que seria essa cultura. Pois, como afirma a autora do romance: “Existe no Nordeste uma memória da seca; ela é, de fato, a presença mais constante.” (QUEIROZ, 1997, p. 22).

Já faz parte da história do Nordeste brasileiro, o êxodo do povo dessa terra em busca de melhores condições de sobrevivência: uma diáspora que as calamidades do fenômeno da seca o levam a realizar. Esse fenômeno é, naturalmente, no contexto escaldante do Sertão, o representante da destruição impetuosa da seca; é o peso dela expresso na formação da memória cultural desse povo.

As diásporas a que se sujeitavam os retirantes nordestinos, retratadas em *O Quinze*, podem ser entendidas como uma espécie de dispersão imposta pela força da natureza. Dispersão para um *locus* por eles desconhecido e que os colocava na condição de estrangeiros dentro da nação – híbrida de culturas – que habitavam. Esse *locus* “[...] transforma-se num tempo de reunião. Reuniões de exilados, *emigres* e refugiados, reunindo-se às margens de culturas ‘estrangeiras’, reunindo-se nas fronteiras; reuniões nos guetos ou cafés de centros de cidades; reunião na meia-vida, meia luz [...]” (BHABHA, 2003, p. 198). A questão do deslocamento perpassa situações complexas que vão desde a sua motivação aos conflitos gerados entre os migrantes e em suas culturas.

A saída em busca de um novo *habitat* que acolha esse indivíduo, a exemplo do sertanejo representado em *O Quinze*, gera atritos não apenas de ordem econômica e/ou política, mas, também, cultural, visto que esse sujeito se encontra inserido em uma sociedade de múltiplos perfis e identidades discrepantes, identidades de fronteiras. É nesse sentido que:

[...] o conceito de fronteira arrecada para si o status de poderosa ferramenta analítica, porque possibilita que possamos analisar as maneiras múltiplas encontradas, pelo escritor e pelas personagens criadas nos romances, para renegociar culturalmente, recontar novas versões históricas (ou versões reprimidas) e, principalmente, recriar “dentro, entre e para além” dos inflacionadamente variados espaços fronteiros regionais, nacionais e globais. (SEIDEL, 2010, p. 13).

As diásporas do sertanejo em busca de melhores condições de vida são reconfiguradas também por outras manifestações artístico-culturais, a exemplo da composição musical de Patativa do Assaré, “A triste partida,” baião³⁵ muito conhecido na voz e na sanfona do nordestino Luiz Gonzaga.

A letra da música, como o próprio nome diz, canta a partida de uma família de retirantes que, não tendo mais condições de sobreviver no seio da terra natal, é obrigada a fugir. As primeiras palavras são de clamor e súplica, expressam a aflição e o medo diante da força da seca:

Meu Deus, meu Deus. . .

Setembro passou
 Outubro e Novembro
 Já tamo em Dezembro
 Meu Deus, que é de nós,
 Meu Deus, meu Deus
 Assim fala o pobre
 Do seco Nordeste
 Com medo da peste
 Da fome feroz
 Ai, ai, ai, ai.

Em “A triste partida” a chegada do mês de dezembro representa, também, o início do tempo das estiagens. A letra parece tecer uma linha temporal que revela o fim da primavera e o início do verão, estação mais temida pelos nordestinos representados na composição. A saída do sertanejo de sua terra também é encenada em *O Quinze* por meio da família do personagem Chico Bento: “Chico Bento entrou, no mesmo passo lento, a modo que curvado sob a cruz de remendos que ressaltava vivamente, como um agouro, nas costas desbotadas da velha blusa de mescla.” (QUEIROZ, 2002, p. 20-21).

Na cena retratada pelo romance, assim como nas imagens da letra da música “A triste partida”, um peso mórbido e sombrio domina as personagens. Podemos dizer que o personagem Chico Bento configuraria o Cristo da bíblia cristã: sofrido e açoitado, é obrigado a carregar nas costas a cruz para a sua própria crucificação. Pode-se dizer que a miséria por que passa o personagem e a sua família, refletida no remendo agoureiro em suas costas, é o prenúncio do que estaria por vir: a fome e a morte causadas pela seca.

³⁵ O baião é uma sonoridade (re)criada pelos nordestinos a partir da junção da coreografia trazida pelos africanos bantos de Angola, que foi incorporada à dança tradicional dos nativos no Brasil e também à dança praticada na metrópole portuguesa no século XIX. Em 1940, aproximadamente, esse ritmo é ressignificado a partir da performance musical do pernambucano Luiz Gonzaga (1912–1989) que, junto à sanfona, dissemina o baião dentro e fora do país.

Apesar dos presságios, o personagem Chico Bento ainda tenta manter vívida uma fagulha de esperança antes de aceitar a partida inevitável: “Me esperancei que ainda chovesse depois do São José... Mas qual!” (QUEIROZ, 2002, p. 24). Além da esperança, que aparece em ambos os textos, é importante analisar as discrepâncias³⁶ sociais encenadas na narrativa de *O Quinze* e na letra da música citada, visto que a seca representada nas obras não atinge, com uniformidade, todas as personagens.

No romance, o personagem Chico Bento contrasta socialmente com o personagem Vicente – cavaleiro que expressa a força do Sertão. Enquanto este personagem tem a possibilidade de escolher permanecer na terra ou dela sair, o outro, Chico Bento, está fadado ao êxodo desde o início da narrativa do romance. Sobre esse aspecto neste romance, Ligia Chiappini, leitora de Rachel de Queiroz e estudiosa das culturas e identidades nordestinas, afirma que:

A primeira conclusão na análise de *O quinze* mostra que não se pode ler o tratamento da seca de modo chapado, pois ela tem efeitos diferentes em ricos e em pobres e isso é marcado no romance, até mesmo na postura física das personagens, como a autora mostra ao comparar um trecho em que andam juntos Vicente, o proprietário, triste mas robusto e desempenado, e Chico Bento, o agregado que vai virar retirante, ainda mais triste, corcunda: “como uma interrogação lastimosa”. (CHIAPPINI, 2002, p. 171).

No que diz respeito à letra que canta a triste partida dos sertanejos de sua terra, podemos observar que a seca também atinge de forma diferente, ricos e pobres. Assim, aquele que clama “Meu deus, que é de nós” é “o pobre do seco Nordeste”, o indivíduo que, no contexto escaldante do Sertão, é o mais prejudicado pela intensificação do fenômeno.

A “interrogação lastimosa” (QUEIROZ, 2002, p. 25) realizada pela performance do corpo do personagem Chico Bento é muda, silenciosa. Na música citada, a interrogação e o medo se repetem em coro audível e lastimável. O sertanejo representado em “A triste partida” perde as esperanças ao notar que o verão se estende com impetuosidade sobre o Nordeste:

[...]
Agora pensando
Ele segue outra tria
Chamando a fãmia

³⁶ A respeito das diferenças sociais encenadas em *O Quinze*, Chiappini (2002), estudando a obra de Rachel de Queiroz a partir desta perspectiva, afirma que a escritora “[...] tem consciência da existência de dois nordestes da riqueza maior, encarada criticamente por ela, do nordeste rico e da forma como os fazendeiros tratavam seus escravos, idealizando as relações amenas entre escravos domésticos e fazendeiros do nordeste pobre, sem contudo escamotear as contradições e a dominação”. (CHIAPPINI, 2002, p. 161).

Começa a dizer
 Meu Deus, meu Deus
 Eu vendo meu burro
 Meu jegue e o cavalo
 Nós vamos a São Paulo
 Viver ou morrer
 Ai, ai, ai, ai

[...]

E vende seu burro
 Jumento e o cavalo
 Inté mesmo o galo
 Venderam também
 Meu Deus, meu Deus
 Pois logo aparece
 Feliz fazendeiro
 Por pouco dinheiro
 Lhe compra o que tem
 Ai, ai, ai, ai
 [...]

As intempéries do Sertão, representadas tanto em *O Quinze* como na música “A triste partida”, obrigam as personagens a se retirarem de seu lar. Essas diásporas configuram, na ficção, a identidade fronteira à qual esses sujeitos/personagens estão destinados.

Outra peculiaridade que pode ser observada nos textos aqui analisados é a figura da criança³⁷ no contexto social do sertão nordestino. No romance, os filhos do personagem Chico Bento brincam inocentemente no solo escarlate, enquanto seu pai, curvado de angústias, decide o futuro da família:

Lá fora, um menino fazia o cachorro ganir, cutucando-o com uma varinha. E gritava entre risadas:
 - Diabo ruim! Pisca! Limpa-Trilho! Pisca!
 O cachorro pulou. E o menino e cão saíram correndo pelo terreiro varrido, levantando redemoinhos de poeira. Chico Bento, deixando que explodisse na brutalidade do berro a opressão que o angustiava desde manhãzinha, assomou à janela, congesto, a enfurecida cortando o ar:
 - Limpa-Trilho! Josias! Pra dentro, seus sem-vergonha! (QUEIROZ, 2002, p. 21-22).

³⁷ Segundo os estudiosos do símbolo Chevalier e Gheerbrant (1985, p. 302, grifo dos autores), a “Infância é símbolo de inocência: é o **estado anterior ao pecado** e, portanto, o estado *edêmico*, simbolizado em diversas tradições pelo retorno ao estado embrionário, em cuja proximidade está a infância. A infância é símbolo de simplicidade natural, de **espontaneidade**, [...]. A criança é espontânea, tranqüila, concentrada, sem intenção ou pensamentos dissimulados”.

Nessa cena, o personagem Josias brinca com os elementos da natureza, criando, junto a seu animal, redemoinhos rubros de poeira seca. A figura do cão³⁸ representa, na narrativa do romance e na letra da música, um animal que configura a fidelidade, trazendo alegria a toda quietude “áspera” e ressequida do lugar. Para além desse fator, Limpa-Trilho serve de guia e consolação para a família de retirantes; seu nome também pode ser visto de forma simbólica como aquele que vai à frente e que averigua a segurança do caminho. Na letra de “A triste partida”, o cão é alvo dos afetos infantis, assemelhando-se, aí, ao Limpa-Trilhos de *O Quinze*:

[...]
 De pena e saudade
 Papai sei que morro
 Meu pobre cachorro
 Quem dá de comer?
 Meu Deus, meu Deus
 Já outro pergunta
 Mãezinha, e meu gato?
 Com fome, sem trato
 Mimi vai morrer
 Ai, ai, ai, ai

E a linda pequena
 Tremendo de medo
 "Mamãe, meus brinquedo
 Meu pé de fulô?"
 Meu Deus, meu Deus
 Meu pé de roseira
 Coitado, ele seca
 E minha boneca
 Também lá ficou
 Ai, ai, ai, ai
 [...]

Nessas duas obras, aqui discutidas, as figuras do cão e da criança podem ser vistas por vieses opostas: uma refere-se ao anjo, a outra, ao demônio. A inocência, a pureza e a simplicidade natural da criança a configuraria, simbolicamente, como um anjo. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1985, p. 302), “[...] na tradição cristã, os anjos são muitas vezes representados como crianças, em sinal de inocência e de pureza”. Quanto à figura do cão, ainda de acordo com o estudo dos referidos autores: “A primeira função mítica do cão,

³⁸ “Não há, sem dúvida, mitologia alguma que não tenha associado o cão - T’ian-K’uan, Cérbero, Xolotl, Garm etc. - à morte, aos infernos*, ao mundo subterrâneo, aos impérios invisíveis regidos pelas divindades ctonianas ou selênicas. À primeira vista, portanto, o símbolo bastante complexo do cão está ligado à trilogia dos elementos terra* - água* - lua*, dos quais se conhece a significação oculta, fêmeal, ao mesmo tempo em que é vegetativa, sexual, divinatória e fundamental, tanto no que concerne ao conceito de inconsciente, quanto ao de subconsciente.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 176 – 177).

universalmente atestada é a de **psicopomo**, [...], guia do homem na noite da morte, após ter sido seu companheiro no dia da vida.” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1985, p. 176 – 177, grifo dos autores).

3.3.1 Imagens da literatura do Sertão projetadas em *O Quinze*

A voz que narra em *O Quinze* parece observar o solo escarlate como se dele fizesse parte, integrando-se àquela paisagem. É por intermédio desse narrador que os vapores de pó quente podem subir do solo castigado pelo sol incandescente e chegar ao leitor:

Novamente a cavalo no pedrês, Vicente marchava através da estrada vermelha e pedregosa, orlada pela galharia negra da caatinga morta. Os cascos do animal pareciam tirar fogo nos seixos do caminho. Lagartixas davam carreirinhas intermitentes por cima das folhas secas do chão que estalavam como papel queimado. (QUEIROZ, 1930, p. 13).

Essas cenas ganham forma no imaginário do leitor, fazendo com que, através da narrativa, lhe seja possível, também, vislumbrar imagens como o deslocar do personagem Vicente com o seu cavalo. É a narrativa que concede movimento à cena e possibilita àquele que lê sentir o vagar que cerca o personagem Vicente em sua marcha.

É verdade que a figura de o sertanejo como um homem coberto de couro, com feições cansadas, cavalgando pelo sertão escaldante, ainda é forte na memória coletiva nacional. Esse estereótipo do homem e da terra sertaneja também é encenado em outros trechos de *O Quinze*, todavia, na cena acima, pode-se observar que não são narrados detalhes como a vestimenta do jovem Vicente, ou as características da sela e dos objetos que este pode estar carregando consigo. Apenas a justaposição entre o peso do lugar e sua leveza, unida à velocidade da cavalgada conduzida pelo rapaz, são destacados. O animal impulsiona o personagem “através da estrada vermelha”, são seus cascos que equilibram os dois aspectos aqui apontados (a rapidez e a leveza). É a coexistência dessas duas qualidades que, dentre outros aspectos, concede beleza a este fragmento de texto.

Ao iniciar essa análise de trechos da narrativa de *O Quinze*, surge a necessidade de recorrer a Italo Calvino (1923-1985), estudioso italiano que, em *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas* (1990), faz algumas observações quanto às características que as imagens literárias possuem, bem como os elementos que compõem os cenários e a linguagem na literatura:

Podemos dizer que duas vocações opostas se confrontam no campo da literatura através dos séculos: uma tende a fazer da linguagem um elemento sem peso, flutuando sobre as coisas como uma nuvem, ou melhor, como uma tênue pulverulência, ou, melhor ainda, como um campo de impulsos magnéticos; a outra tende a comunicar peso à linguagem, dar-lhe a espessura, a concreção das coisas, dos corpos, das sensações. (CALVINO, 1990, p. 27).

As sensações a que Calvino alude chegam ao leitor por intermédio da experiência e do olhar atento do narrador, descrevendo imagens que compõem o cenário da seca representada no romance em questão: morte, aridez e uma beleza que destrói. A própria narrativa de *O Quinze* ratifica a existência dessa dualidade de aspectos estudada pelo autor: “Os cascos do animal pareciam tirar fogo nos seixos do caminho.” (QUEIROZ, 1930, p. 13).

A velocidade do trote e o desgaste efetuado pela força do contato das pisadas do cavalo nas pedras geram o fogo. Este é, naturalmente, no contexto escaldante do Sertão, o representante da destruição impetuosa da seca; é o seu peso expresso pela formação dessa chama. Todavia, essa visão traduz uma leveza própria do crepitar da chama, o que torna o elemento fogo ao mesmo tempo destruidor e leve.

A graciosidade da marcha de Vicente, bem como a “galharia negra da caatinga morta” que cobre as bordas da estrada e o tom do vermelho que tingem esse chão, fornecem à narrativa um peso, uma força que se opõe à leveza da marcha do sertanejo sobre o seu animal; é a própria expressividade da marca identitária conferida ao homem do Sertão.

O deslocar do personagem sobre seu cavalo concede movimento à cena. A paisagem que o cerca é dotada de certo vagar, uma quase imobilidade que só é quebrada, também, com a marcha de Vicente. A velocidade aqui pode ser sentida pelo leitor, enquanto o seu imaginário trabalha na composição das imagens da cena narrada. Calvino (1990) usa o cavalo como alegoria para conceituar a narrativa e também como símbolo da rapidez. O que vai conceder beleza à voz que narra é, entre outras coisas, a velocidade do trote. E essa “[...] depende do percurso a ser executado, embora a velocidade de que aqui se fala seja uma velocidade mental.” (CALVINO, 1990, p. 52-53).

Outra ação nas imagens acima narradas, que burla o vagar da cena seguinte, é a ação dos animais que surgem na estrada: “Lagartixas davam carreirinhas intermitentes por cima das folhas secas do chão que estalavam como papel queimado.” (QUEIROZ, 1930, p.13). Esses pequenos répteis, mesmo em contato com as pedras e outros obstáculos encontrados pelo chão, conseguem mover-se com agilidade e graça. As “carreirinhas” que executam,

seguidas de pequenas e contínuas paradas, são de uma leveza e rapidez ainda mais delicadas que o galopar do homem com sua montaria acima delas. Discorrendo sobre os valores estéticos na obra de arte, Sônia van Dijk Lima (2008, p. 17), crítica contemporânea e leitora da obra de Calvino, tece importantes considerações a cerca dos elementos que integram a composição artística:

[...] os conceitos estabelecidos por Calvino aproximam-se, confundem-se, reafirmam-se, ainda que nem todos possam ser verificados em todos os textos, uma vez que cada texto pode sempre guardar seus procedimentos para a abordagem do leitor, escolhendo uma estratégia ou combinando diversas estratégias – ou valores conceituados por Calvino (LIMA, 2008, p. 17).

Outra observação pertinente é a forma como o termo “carreirinhas” aparece na narrativa: no diminutivo, o que, para além da aproximação de intimidade sugerida com o ambiente, confirma a velocidade como uma das qualidades dessa cena. Enquanto o cavaleiro passa, tirando fogo dos seixos do solo, as pequenas dançarinas parecem deslizar entre os galhos e pedras à sua volta. São velocidades e tempos que se cruzam, complementando-se por meio da narrativa no imaginário do leitor.

As personagens desse cenário fazem parte de uma narração que, como diz Calvino (1990, p. 51), ao analisar imagens na literatura: “É um segredo de ritmo, uma forma de capturar o tempo”. É a expressão da rapidez e da leveza. Os estalos das folhas ao chão, causados pelos saltos dados pelas lagartixas, podem transmitir uma falsa sensação de peso sobre a ação desses animais, mas, na verdade, ocorre o contrário, reafirmando-se, assim, a delicadeza com que elas interagem com seu *habitat* natural.

Vejamos a seguir a descrição que ocorre na narrativa de um céu claro e límpido, porém, que castiga e fere os olhos: “O céu, transparente que doía, vibrava, tremendo feito uma gaze repuxada” (QUEIROZ, 1930, p. 13). É a expressão “transparente” que traz a leveza a toda essa fúria. É ela que ameniza, por assim dizer, a impetuosidade do sol que castiga o Sertão. A vibração pode ser relacionada aqui ao mormaço que sobe da terra escaldante e só pode ser visto à luz solar. Assim, “Vicente sentia por toda a parte uma impressão ressequida de calor e aspereza”.

Já nesse relato sobre as sensações do personagem, a palavra “ressequida” carrega ainda mais o peso do calor e da aspereza. Esse trato da linguagem, no trecho citado, permite ao leitor visualizar, a partir de um trabalho mental, a cena como se nela estivesse inserido. Ou seja, essa contemplação se enquadra, segundo Calvino (1990, p. 99), em um dos “[...] dois

tipos de processos imaginativos: o que parte da palavra para chegar à imagem visível e o que parte da imagem visível para chegar à expressão verbal”. No caso desse trecho de *O Quinze*, trata-se da primeira alternativa, em que a eficácia do texto possibilita que a cena seja vista como se ocorresse diante dos olhos do leitor.

A forma como as imagens são descritas na narrativa permite que o nosso imaginário incorpore as cenas narradas, resultando em uma intensa aproximação com as figuras descritas: “Verde, na monotonia cinzenta da paisagem, só algum juazeiro ainda escapo à devastação da rama; mas em geral as pobres árvores³⁹ apareciam lamentáveis, mostrando os cotos dos galhos como membros amputados”. (QUEIROZ, 1930, p. 13).

O juazeiro, que ainda retêm em si o antigo verde que banhava a caatinga, permanece como contraste em uma paisagem maltratada pela estação da seca. A nostalgia que esse verde acarreta é expressa na figura do “[...] chão, que em outro tempo a sombra cobria [...]” (QUEIROZ, 1930, p. 14). O verbo cobrir dá significado àquele “antigo verde” do juazeiro, cor que suaviza e, portanto, concede certa leveza a algumas imagens presentes em *O Quinze*.

³⁹ Sobre esse elemento da natureza, Chevalier e Gheerbrant (1985, p. 84 – 90) observam que ele é um “Símbolo da vida, em perpétua evolução e em ascensão para o céu, ela evoca todo o simbolismo da verticalidade; veja-se, como exemplo, a árvore de Leonardo Da Vinci. Por outro lado, serve também para simbolizar, o aspecto cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração. Sobretudo as frondosas evocam um ciclo, pois se despojam e tornam a recobrir-se de folhas todos os anos. A árvore põe igualmente em comunicação os três níveis do cosmo: o subterrâneo, através de suas raízes sempre a explorar as profundezas onde se enterram; a superfície da terra, através de seu tronco e de seus galhos inferiores; as alturas, por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atraídos pela luz do céu. Répteis arrastam-se por entre suas raízes; pássaros voam através de suas ramagens: ela estabelece, assim, uma relação entre o mundo ctoniano e o mundo uraniano. Reúne todos os elementos: a água circula com sua seiva, a terra integra-se a seu corpo através das raízes, o ar lhe nutre as folhas, e dela brota o fogo quando se esfregam seus galhos um contra o outro”.



Figura 4 – Um juazeiro, planta comum do sertão.

Fonte: *Cadernos de Literatura Brasileira* (1997, p. 46 – 47), também faz parte do arquivo pessoal de Rachel de Queiroz.

O juazeiro significa, em algumas narrativas recorrentes sobre o fenômeno da seca, um porto seguro, de pouso e de revitalização para aqueles que fazem uso de sua sombra. Na descrição das imagens em *O Quinze*, é debaixo de um juazeiro grande que:

“[...] todo um bando de retirantes se arranchara: uma velha, dois homens, uma mulher nova, algumas crianças. O sol, no céu, marcava doze horas. Quando Chico Bento, com seu grupo, apontou na estrada, os homens esfolavam uma rês e as mulheres faziam ferver uma lata de querosene cheia de água, abanando o fogo com um chapéu de palha muito sujo e remendado. Em toda a extensão da vista, nem uma outra árvore surgia. Só aquele velho juazeiro,

devastado e espinhento, verdejava a copa hospitaleira na desolação cor de cinza da paisagem. (QUEIROZ, 2002, p. 38 – 39).

De fato, no contexto escarlate do sertão, o juazeiro é a expressão da resistência, e da constante revitalização, um ciclo que é composto pela alternância entre a estação das chuvas e a das secas; mesclas de verde, vermelho e cinza compõem a paisagem torrada do Ceará encenado pela arte literária. Muitas são as produções artísticas que resignificam essa árvore, o juazeiro, rei solitário na vegetação acima descrita, nas representações do sofrimento da gente nordestina, como o romance *Vidas secas* (1937), do escritor Graciliano Ramos (1892-1953).

Graciliano Ramos nasceu na cidade de Quebrangulo, no sertão de Alagoas. Assim como a escrita de Rachel de Queiroz, a sua produção também revela o uso de uma memória de cunho pessoal. O escritor teve uma infância difícil e vivenciou os sofrimentos que a seca pode proporcionar. Além de ter sido jornalista, Graciliano Ramos tornou-se, em 1927, prefeito de Palmeira dos Índios, município localizado em seu estado natal, renunciando ao cargo dois anos depois. Sua obra literária não se restringiu a textos jornalísticos e romances, perpassando a produção de contos, crônicas e textos de caráter memorialísticos, como, por exemplo, *Memórias do cárcere* (1953) que, por causa da sua morte, não pode ser concluído.

“Graciliano Ramos vê o migrante nordestino sob as espécies da necessidade. É a narração, que se quer objetiva, da modéstia dos meios de vida registrada na modéstia da vida simbólica.” (MINEY, 1988, p. 10). Enquanto isso, Rachel de Queiroz, com a sua escrita aparentemente “seca”, porém, comprovadamente repleta de símbolos, consegue reconfigurar as identidades nordestinas, perpetuando-as no romance por meio das imagens narradas.

Vale ressaltar que o escritor, ao ler *O Quinze* pela primeira vez, pensou estar diante de um texto escrito por um homem, visto que a escrita de Rachel de Queiroz não seguia o que se poderia chamar, na época, de escrita “feminina”, na qual sentimentalismos e romantismos seriam muito recorrentes: “‘É homem’, concluiu um desconcertado Graciliano Ramos ao fechar o livro de mais ou menos 100 páginas que acabara de ler, ali, por meados de 30.” (MESTRES..., 2007). Como a publicação de *Vidas secas* só foi feita em 1937, podemos observar que a produção de *O Quinze* a antecede, peculiaridade que resignifica ainda mais as relações tecidas nesse trabalho com as obras supracitadas.

Devido à importância da obra do escritor acima mencionado, bem como pelas correspondências que esta tece com o *corpus* desse trabalho dissertativo e com a história da cultura do Nordeste, julgamos relevante analisar algumas imagens recorrentes em *O Quinze* e em *Vidas secas*.

No romance *O Quinze*, assim como em *Vidas secas*, quando, por causa da chegada da estação das chuvas, o vermelho purpúreo começa a desbotar na paisagem, deixando atrás de si um tom de cinza na vegetação – resultado da força destruidora da seca –, o sentimento de esperança mescla-se com a angústia na face e na terra cearense:

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 tapeçarias, 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. (QUEIROZ, 2002, p.144).

As crianças reaparecem na cena narrada como representação da esperança que retorna, pouco a pouco, aos corações dos sertanejos vitimados pela terrível seca. Entretanto, odores de enxofre fixam-se “nos pequeninos rostos ossudos” (QUEIROZ, 2002, p. 144), revelando as marcas ainda vívidas da fome e da miséria por elas enfrentada.

Outra imagem frequentemente utilizada nas composições artísticas que têm na fúria da seca a sua temática, a exemplo do poema já citado “Fome no Ceará”, é o voo das aves, cortando o céu límpido e claro. Tais imagens descritas no romance *Vidas secas* – que não tem, nesse sentido, correspondência em *O Quinze* – causavam uma sensação de angústia no casal Sinhá Vitória e Fabiano, fazendo-os recordar o sofrimento, a fome, a sede e, ainda, prever mais desgraças:

O MULUNGU do bebedouro cobria-se de arribações. Mau sinal, provavelmente o sertão ia pegar fogo. Vinham em bandos, arranchavam-se nas árvores da beira do rio, descansavam, bebiam e, como em redor não havia comida, seguiam viagem para o sul. O casal agoniado sonhava desgraças. O sol chupava os poços, e aquelas excomungadas levavam o resto da água, queriam matar o gado. (RAMOS, 1997, p. 108).

As aves de “agouro”, presentes na narrativa, representam a chegada da seca, enquanto o desbotar do vermelho nas faces dos meninos e nas vestes de Sinhá Vitória, a fome próxima. Assim, Fabiano começa a entender o significado do que disse a sua mulher: que as aves “queriam matar o gado”. O medo lhe invade a alma, o vaqueiro tenta afugentar da mente e do seu futuro, o mal agouro de asas: “Levantou a espingarda, puxou o gatilho sem pontaria. Cinco ou seis aves caíram no chão.” (RAMOS, 1997, p. 110).

Os “mensageiros” alados da seca serviriam de alimento. Todavia, seria inevitável que partissem daquela terra que já não os poderia acolher. Nesse ponto da narrativa começa a nascer, no interior das personagens, o desejo de adiar a migração do grupo, evitando, assim, que este ficasse exposto aos castigos que o sol abrasador lhes viria impor.

A cor avermelhada da planície expressa a força destruidora da seca que maltrata as personagens destas obras, interferindo em seu psicológico de tal forma que, em *Vidas secas*, durante o êxodo, “[...] pelo espírito atribulado do sertanejo passou a idéia (sic) de abandonar o filho naquele descampado.” (RAMOS, 1997, p. 10). Entretanto, ao lembrar dos urubus que, para o vaqueiro, eram um sinal de mau presságio e de morte, arrepende-se e resolve carregar o filho, prosseguindo assim a viagem.

O próprio corpo físico do personagem Fabiano, em *Vidas secas*, e do personagem Chico Bento, em *O Quinze*, aparentam estar ligados à própria paisagem nordestina, como se a complementassem: os rostos secos queimados pelo sol – a terra –, os pés rachados e castigados pelo calor do solo árido e pelos seixos do caminho – o rio –, os olhos azuis (Fabiano) como o céu terrível e sem nuvens.

No meio de todo aquele sol abrasador, no pátio de uma fazenda sem vida, entre os galhos das árvores secas, surge um juazeiro que concede aos grupos – a família de retirantes de *O Quinze* e a família de retirantes encenada em *Vidas secas* – um pouco de repouso, fôlego e descanso. Esse é o momento das narrativas em que as personagens encontram-se no limite de suas forças, pois estão exauridos, sem esperança e o sentimento mais evidente neles é o medo da morte.

Nessa altura da narrativa de *Vidas secas* ocorre uma mudança na situação dos retirantes: quando o casal vê surgir, acima de um monte, uma pequena nuvem acinzentada, um fio de esperança lhes atinge o coração cansado, cheio de temor: “[...] suspirando, conservaram-se encolhidos, temendo que a nuvem se tivesse desfeito, vencida pelo azul terrível, aquele azul que deslumbrava e endoidecia a gente.” (RAMOS, 1997, p. 13). O azul aparece aí como representante da beleza do céu e da ausência de chuvas; o cinza, que em outros momentos da narrativa simboliza o resíduo e a fúria do fogo abrasador do solo e da gente do sertão, configura a esperança turvo-acinzentada que palpita no coração dos retirantes.

O sentimento de esperança do grupo em *Vidas secas* é ainda mais revigorado quando a personagem Baleia, seu animal de estimação, surge com uma mísera caça por entre os dentes:

Despertados por Baleia, que trazia nos dentes uma preá. Levantaram-se todos gritando. O menino mais velho esfregou as pálpebras, afastando pedaços de sonho. Sinhá Vitória beijava o focinho de Baleia, e como o focinho estava ensangüentado, lambia o sangue e tirava proveito do beijo.” (RAMOS, 1997, p. 14).

O beijo unguído com sangue que a personagem Baleia dá em sua dona, Sinhá Vitória, nada mais é do que a expressão da vida e da morte trazida pela força do fenômeno. A cor vermelha nas faces das crianças, nessa cena em particular, representa a possibilidade de saúde, de fartura, da terra outra vez verde e produtiva. O mesmo vermelho que no rosto dos filhos simbolizaria a saúde e a boa fase em que se encontra – nos desejos do personagem Fabiano – a família, no romance aparece também com outro significado: a força bruta da seca, a fome, o sol escaldante e a morte.

Baleia encena diversos sentimentos e ações que marcam a vida dos retirantes: o afeto que os meninos não recebiam dos pais; a salvação no juazeiro quando a força e as esperanças do grupo se findavam; mediadora da linguagem entre as personagens e o leitor. Assim, esse animal possui um papel que acarreta funções essenciais dentro da obra. A morte de Baleia causa forte impacto, tanto na vida dos meninos quanto na mente de Fabiano e de Sinhá Vitória:

A cachorra Baleia estava para morrer. Tinha emagrecido, o pelo caíra-lhe em vários pontos, as costelas avultavam num fundo róseo, onde manchas escuras supuravam e sangravam cobertas de moscas. As chagas da boca e a inchação dos beiços dificultavam-lhe a comida e a bebida. (RAMOS, 1997, p. 85).

Imaginando que Baleia está com princípio de raiva, Fabiano teme que os meninos peguem a doença e decide matá-la. Tomando uma espingarda sai ao encontro de Baleia que, desconfiada se desvia do dono. O tiro atinge o quadril do animal que foge para o pátio dos juazeiros, ali ela sonha e morre:

Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes. (RAMOS, 1997, p. 91).

As imagens no sonho de Baleia expressam todos os seus desejos materiais: o carinho dos donos, a comida farta, um mundo sem seca, pois Baleia deseja caçar preás enormes, coisa que só seria possível na época da abundância das águas. A chegada da estação das chuvas em

O Quinze e em *Vidas Secas*, apesar de causar temor nas personagens, significa a engorda das crias, o retorno do verde aos pastos, o vermelho saudável na face das crianças, ou seja, a possível realização do sonho dos retirantes: “[...] o paraíso possível dos retirantes de *Vidas Secas* espera-se nos meses que se seguem às águas como o viço novo do pasto.” (MINEY, 1988, p. 11).

A imagem da nuvem que aos poucos crescia no azul terrível, juntamente com a chegada de Baleia trazendo o pobre alimento, além de adiar a morte daquela gente, causa uma transformação em todos, particularmente em Fabiano, que “[...] pisou com segurança, esquecendo as rachaduras que lhe estragavam os dedos e os calcanhares.” (RAMOS, 1997, p. 14). A partir daí, o personagem ganha vigor. O restante do grupo também se modifica, o ânimo e a esperança os fazem mover no preparo do alimento. Todos seriam felizes outra vez. Fabiano se permite sonhar: “A catinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela fazenda morta”.

A chuva traria consigo, gradualmente, o verde à terra, o gado ao curral, a cor avermelhada à pele dos meninos; a personagem Sinhá Vitória ganharia outra vez carnes grossas e vestes encarnadas. O desejo de possuir um lugar para si, ser dono, mesmo que fosse de uma terra devastada pela seca, serve de alimento à sua força, impulsionando-o a continuar lutando. O vaqueiro é invadido pela vontade de ver “os meninos, gordos, vermelhos” (RAMOS, 1997, p. 15).

Todas as ações futuras na narrativa de *Vidas secas* ficam condicionadas ao mundo das possibilidades, visto que os verbos que indicam ação futura, não expressam a certeza de que elas realmente ocorrerão. Pois, não se sabe como o personagem Fabiano, os meninos e Sinhá Vitória “seriam” felizes de novo; nada está garantido no que se refere ao futuro do grupo de retirantes. Estes, em *O Quinze*, também não têm destino definido:

Lá de cima, a moça os ficou vendo ir, novamente agarrados, sempre fitando o mar, com os mesmos olhos de ansiedade e de assombro. Iam para o desconhecido, para um barracão de emigrantes, para uma escravidão de colonos... Iam para o destino, que os chamava 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... (QUEIROZ, 2002, p. 114).

As personagens retirantes fitavam as águas do mar com o mesmo assombro com que fitavam as aves agourentas que lhes anunciavam a chegada da seca. O elemento que traria a vida, o verde ao pasto, a cor às faces cansadas e secas do grupo, é o mesmo que os leva para

longe de sua terra natal. A água é, ao mesmo tempo, anunciadora de alegria e de tristeza, certezas e incertezas. Em *O Quinze*, esse é o momento que representa o renascimento da alegria de suas personagens:

Enfim caiu a primeira chuva de dezembro. Dona Inácia, agarrada ao rosário, de mãos postas, suplicava a todos os santos que aquilo fosse “um bom começo”. Conceição, comovida, pálida, de lábios apertados, a testa encostada ao vidro da janela, acompanhava a queda da água no calçamento empoeirado, o lento gotejar das biqueiras e de um jacaré da casa defronte, que deixava escorrer pequenos riachos por entre dentes de zinco. Na solenidade do momento, ninguém se movia nem falava. (QUEIROZ, 2002, p. 132).

Notemos que a queda da primeira chuva, que simbolizaria o fim da estiagem, é recebida com cerimônia, medo e respeito. A água, que gotejava nos telhados, vai, com sonoro vagar, borrando o chão que antes fora tingido de vermelho intenso. Em *O Quinze*, enquanto o pasto se encarde de um verde escuro, rostos sertanejos se animam, risos ecoam nas ruas iluminadas por brancas luzes e a vida segue agitada, quase esquecida da terrível seca:

Já fazia tempo que não havia, em Quixadá, quermesse de Natal tão animada. O povo se apinhava na avenida, o dinheiro circulava alegremente, as lâmpadas de carbureto espargiam sobre o burburinho focos de luz muito branca, que tornava baça e triste a cara afilada da lua crescente. Num grupo, a um recanto iluminado, Conceição, Lourdinha e o marido, Vicente e o novo dentista da terra – um moço gordo, roliço, de costeletas crespas e o *pince-nez* sempre mal seguro no nariz redondo – conversavam animadamente. (QUEIROZ, 2002, p. 146).

O novo dentista chega com a temporada de chuvas, como o verde escuro aveludando, o pasto e o vermelho sangue corando as faces dos nordestinos. Pode-se dizer que o “novo” utilizado para expressar o forasteiro, também serve como símbolo para a vida que, assim como o juazeiro depois de sobreviver à seca, se renova.

Ao entrar em contato com as narrativas de *Vidas Secas* e de *O Quinze*, o leitor, a depender do quão envolvido esteja com a leitura, pode visualizar a riqueza das imagens presentes nessas produções: a planície áspera e avermelhada, o juazeiro entre os galhos pelados da caatinga vermelha, o voo negro dos urubus, o rio de lama seca e rachada, as ossadas brancas em redor, a nuvem acinzentada, os rostos ora magros, ora corados pela momentânea fartura, como também as imagens nos sonhos que cada personagem conserva em si, como um fio de esperança de melhora.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

À proposta de trabalho dessa dissertação coube analisar o caráter memorialístico do romance *O Quinze* (1930), de Rachel de Queiroz (1910-2003), bem como as correspondências que a obra tece, ficcionalmente, com as vivências pessoais da autora, com parte da história da nação, bem como apresentamos um diálogo com o poema “Fome no Ceará”, do escritor português Abílio Guerra Junqueiro.

Assim, analisamos a obra literária *O Quinze* por um ângulo histórico, literário e mnemônico, aspectos expressivos presentes no romance que, desde o nome, já apresenta essas instâncias nele configuradas. Observamos as relações tecidas entre a vida pessoal de Rachel de Queiroz e a sua produção⁴⁰ literária, a sua militância no Partido Comunista, a sua convivência familiar, e como essas nuances da vida da escritora influenciaram na produção de seus textos. De fato, essa peculiaridade na sua escrita foi fundamental para as discussões sobre o caráter memorialístico de sua obra.

Vislumbramos não apenas a Rachel de Queiroz romancista, mas também a jovem militante, a professora, a cronista, a filha, a esposa, a mãe. Por meio da escrita dessa artista da palavra, revisitamos a história das gentes do sertão e da própria escritora, bem como os seus percalços mnemônicos na literatura. Acompanhamos a personagem Conceição e os entrelaces desta com a sua criadora; as tecituras culturais em *O Quinze* constituídas por fios de ficção, memória e história.

Acompanhamos a leveza e o peso da marcha do personagem Vicente em seu cavalo pelo escaldado sertão: mesclas de aspereza e suavidade. Por meio desse personagem, pudemos observar, também, a relação estreita que o homem encenado em *O Quinze* tem com a terra, as suas tradições e a forma como esse indivíduo lida com a natureza.

Assistimos à força devastadora da seca representada nas imagens de *O Quinze* por meio das relações que aqui se fez entre ele, o poema “Fome no Ceará” e o romance *Vidas secas*, bem como o êxodo forçado dos retirantes nordestinos encenado em “A triste partida”, texto de Patativa do Assaré. A partir da análise das imagens narradas, da observação das subjetividades que impregnam os versos de Junqueiro e a prosa da escritora, vislumbramos as

⁴⁰ Sobre a produção artística de Rachel de Queiroz, Chiappini, leitora e estudiosa da escritora, como já foi anteriormente mencionado no presente trabalho, afirma que: “Mesmo aquelas obras centradas na cidade têm o sertão por referência. É lá que as heroínas vão repor as suas forças” (CHIAPPINI, 2002, p. 169), a exemplo da personagem Conceição, de *O Quinze*. Assim, o sertão torna-se o refúgio para as personagens de Rachel, bem como o era para a própria escritora. Ainda segundo Chiappini (2002, p. 169-170), “O que se propõe é um ir e vir. É um sair ficando e um ficar saindo”.

calamidades causadas pela seca na terra e na gente do sertão do Nordeste, representadas nas referidas obras.

Observamos, por meio das análises dos símbolos e subjetividades presentes em *O Quinze*, as singularidades dos tons do rubro, do vermelho e do escarlate, tanto nas faces quanto no solo do Nordeste; as nuances do verde, sangue vegetal que revitaliza o sertão, contrastam com o vermelho da terra queimada. Por meio da narrativa nessa obra, vislumbramos o resultado da seca no chão e na alma sertaneja: mesclas de cinzas, pó e espinhos torrados.

Revisitamos, por meios das narrativas e das vozes poéticas nos versos analisados, as culturas nordestinas e as suas identidades; as terras ásperas do Sertão que a escritora Rachel de Queiroz tanto menciona em sua obra. Vislumbramos a figura do juazeiro, rei solitário e imponente da caatinga abrasada; figuras míticas e históricas que serviram como símbolos para expressar, na ficção, a força devastadora da seca, fenômeno recorrente no Sertão.

Partindo da perspectiva identitária, observamos, em *O Quinze*, como as diásporas ocasionadas pelo fenômeno da seca modificam a vida e o espírito do sertanejo, representado no romance; resultado da força devastadora da intempérie natural, um deslocar que transporta as suas personagens a lugares que não conhecem e com os quais não se identificam, mas buscam integrar-se. Fato que repercute na identidade desse sujeito, obrigando-o a reestruturar-se em uma nova terra, que lhe é estranha.

Mergulhamos, por meio da música nordestina – o baião – na triste partida dos retirantes em busca de melhores condições de vida; sonoros apelos à divindade cristã por chuva. Vislumbramos, também, o êxodo do povo representado na letra da música rumo a um destino incerto, ao aterrorizante novo, ao desconhecido.

A partir dessa imersão histórica, artística e mnemônica, vimos a necessidade de abordar, à luz de teóricos dos temas, os conceitos de memória, de identidade e as correspondências da arte literária com a realidade estudada pela história. Assim, as considerações tecidas neste presente trabalho, a partir das informações obtidas nessas áreas do conhecimento, viabilizaram nosso estudo, enriquecendo as referidas considerações.

O romance *O Quinze*, bem como as obras de arte a ele relacionadas nessa dissertação, podem ser, também, observadas e apreciadas, não apenas por seu valor literário, mas também como um meio através do qual se pôde/pode estudar as representações, mesmo que simbólicas, da forma como a identidade sertaneja está nelas configurada. Os percalços enfrentados pelas personagens permitem que essas (re)construam uma realidade recorrente no Sertão brasileiro. A narrativa se transforma num palco, encenando o que se poderia chamar de

um fragmento multifacetado da cultura nacional brasileira. Além disso, vale ressaltar o valor histórico que essa obra possui, visto que se trata de uma forma peculiar de abordar a história de um povo – as constantes secas pelas quais passa o Nordeste brasileiro –, com suas repercussões tanto físicas quanto sociais.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, JR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 2. ed. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2011.

ANDRADE, Mário de. Louvado para Rachel de Queiroz. In: QUEIROZ, Rachel de. *O caçador de tatu: crônicas de Rachel de Queiroz*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1967.

ANJOS, Moacir dos. *Vinte notas sobre identidade cultural no nordeste do Brasil*. Disponível em: <http://portalmultirio.rio.rj.gov.br/sec21/chave_artigo.asp?cod_artigo=1039>. Acesso: 26 abr. 2012.

ARAÚJO, Maria da Conceição Pinheiro; NOGUEIRA, Julia Gomes; PINHO, Adeíto Manoel (Org.). *Literatura, história e memória: leituras de Jacques Le Goff*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2011.

ASSARÉ, Patativa do. *A triste partida*. GONZAGA, Luiz. Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/luiz-gonzaga/discografia/a-triste-partida.html>

BENJAMIN, WALTER. *Magia e técnica, arte e política*. Editora Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. MOISÉS, Carlos Felipe; IORIATTI, Ana Maria. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.

BHABHA, H. *O Local da Cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Glaucia Rnate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BOSI, Alfredo. O Modernismo e o Brasil depois de 30. In: BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1980, p. 383-397.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.

CARR-GOMM, Sarah. *Dicionário de símbolos na arte: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais*. São Paulo: Editora Universidade do Sagrado Coração, 1995.

CEGALLA, Domingos Paschoal. *Dicionário escolar da língua portuguesa*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

CHEVALIER, Jean; GREERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução. Vera da Costa Silva; Raul de Sá Barbosa; Angela Melim; Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

CHIAPPINI, Ligia. Do Beco ao Belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. In: CRISTOVÃO, Fernando; FERRAZ, Maria de Lourdes; CARVALHO, Alberto (Org.). *Nacionalismo nas literaturas lusófonas*. Lisboa: Edições Cosmos, 1997.

CHIAPPINI, Ligia. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: UNICAMP, 1994.

_____. Rachel de Queiroz: invenção do Nordeste e muito mais. In: _____; BRESCIANI, Maria Stella. (Org.). *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002, p. 157-176.

COUTO, Edivaldo Souza; DAMIÃO, Carla Milani. *Walter Benjamin: Formas de percepção estética na modernidade*. Salvador: Quarteto Editora, 2008.

DAL FARRA, Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.

FONSECA, A. O poeta na metrópole: “expulsão” e deslocamento. In: FONSECA, Aleilton; PEREIRA, Rubem Alves. (Org.). *Rotas & Imagens: literatura e outras viagens*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana/ Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, 2000 .p. 43-55.

GORDURINHA; NELINHO. *Súplica cearense*. GONZAGA, Luiz. Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/luiz-gonzaga/suplica-cearense.html>

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A. 2004.

HEIDEGGER, Martin. *Que é isto – a filosofia? Identidade e diferença*. Tradução Ernildo Stein. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.

JUQUEIRO, Abílio Manuel Guerra. *Fome no Ceará*. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/gjunqueiro02p.html>. Acesso em:

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução. Bernardo Leitão. 4.ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 1996.

LIMA, Sônia Maria van Dijck. *Concisão: sétima proposta para este milênio*. São Paulo: Navegar, 2008.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). Trad. NORONHA, Jovita Maria Gerheim; GUEDES, Maria Inês Coimbra. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MARTIN, Alan Isaacs; MARTIN, Elisabeth *Dicionário de Música*. Trad. CABRAL, Alvaro. _____; _____ (orgs). Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

MESTRES da literatura. Direção: Cecília Araújo. Rio de Janeiro: TV Escola, 2007.1 DVD (45 min).

MINEY, José Roberto. *Estudos literários*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1998. v. 4.

PESAVENTO, Sandra Jathay. LEENHARDT, Jacques. Contribuição da história e da literatura para a construção do cidadão: a abordagem da identidade nacional. In: LEENHARDT, Jacques e PESAVENTO, Sandra Jathay (Org.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas-SP: UNICAMP, 1998, p. 17-40.

PEREIRA, Roberval Alves. Unidade primordial da lírica moderna: o tumultuado afloramento de uma linguagem esquecida. FONSECA, Aleilton; PEREIRA, Rubem Alves. (Org.). *Rotas & Imagens: literatura e outras viagens*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana/ Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, 2000. p. 29-41.

PINHO, Adeílto Manoel. *Perfeitas memórias: literatura, experiência e invenção*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

QUEIROZ, Rachel de; QUEIROZ, Maria Luíza de. *Tantos anos*. São Paulo: Siciliano, 1998.

QUEIROZ, Rachel de. *As Terras ásperas*. São Paulo: Record Altaya, 1993.

_____. *Cadernos de literatura brasileira: Rachel de Queiroz*, número 4. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1997.

_____. *Caminho de pedras*. São Paulo: Círculo do livro, 1937.

_____. *João Miguel*. São Paulo: Círculo do livro, 1932.

_____. *O quinze*. 73. ed. São Paulo: ARX, 2002.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 72. ed. Rio, São Paulo: Record, 1997.

REIS, Roberto. Câneone. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos do estudo de literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 65-92.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RIOS, Kênia Souza. *A comissão e a seca no ceará*. Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=661809>>. Acesso em:

SANTOS, Boaventura de Souza. *Um discurso sobre as ciências*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2006.

SEIDEL, Roberto Henrique. Deslocamentos marcam a vida e a criação literária de Antônio Torres. In: NOVAES, Claudio Cledson; SEIDEL, Roberto Henrique (Org.). *Espaço nacional, fronteiras e deslocamentos na obra de Antônio Torres*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2010.

VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.