

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE  
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

ANDRÉ LUIS PEREIRA VELLANOS

***O Quinze*, de Rachel de Queiroz: experiência e ruptura na tradição dos romances  
das secas**

SÃO PAULO

2023

**ANDRÉ LUIS PEREIRA VELLANOS**

***O Quinze*, de Rachel de Queiroz: experiência e ruptura na tradição dos romances das secas**

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Helder Thiago Cordeiro Maia

São Paulo

2023

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE****Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): André Luis Pereira Vellanos****Data da defesa: 13/06/2023****Nome do Prof. (a) orientador (a): Helder Thiago Cordeiro Maia**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 17/07/2023



---

(Assinatura do (a) orientador (a))

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Vvwxq Vellanos, André Luis Pereira  
O Quinze, de Rachel de Queiroz: experiência e ruptura na tradição dos romances das secas / André Luis Pereira Vellanos; orientador Helder Thiago Cordeiro Maia - São Paulo, 2023.  
105 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. O Quinze. 2. Rachel de Queiroz. 3. Romances das secas. 4. Literatura Comparada. I. Maia, Helder Thiago Cordeiro, orient. II. Título.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

**Aprovado em:** 13/ 06/ 2023.

À minha mãe (*in memoriam*), com profunda saudade.

À minha esposa Damaris, com imenso amor.

À minha filha Sophia, com infinito amor.

À Rachel de Queiroz (*in memoriam*), com admiração.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Helder, meu orientador, pela sua solicitude em assumir a minha orientação no meio do processo de pesquisa e pelas contribuições que realizou ao longo da dissertação;

À Salete, minha ex-orientadora, que contribuiu de maneira imensamente significativa para a construção da minha formação como pesquisador;

Aos docentes da FFLCH-USP que, desde meu ingresso na graduação, contribuem para a minha formação acadêmica;

Ao Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela possibilidade de desenvolver esta pesquisa;

Ao meu amigo Tiago, que, a despeito de todas as suas tarefas, dispôs-se a ler e a comentar os meus textos;

Aos funcionários da xerox da Letras, que sempre estiveram empenhados;

À minha esposa, que me apoiou ao longo de toda pesquisa.

## RESUMO

A presente dissertação procura analisar as experimentações do livro *O Quinze* ([1930]2018), da escritora modernista Rachel de Queiroz, em relação à tradição dos romances das secas publicados entre o final do século XIX e início do XX. Para compreendermos a importância de Queiroz ([1930]2018), no contexto da tradição dos romances das estiagens, analisamos também as obras *A Fome* ([1890]2011), de Rodolfo Teófilo, *A Normalista* ([1893]1994), de Adolfo Caminha, *Luzia-Homem* ([1903]1984), de Domingos Olímpio, e *A Bagaceira* ([1928]1988), de José Américo de Almeida. Para realizarmos os objetivos desta dissertação, dividimos o trabalho em três capítulos. Na “Introdução”, apresentaremos o tema e os objetivos da presente pesquisa, bem como os pontos que serão abordados ao longo deste estudo. No segundo capítulo, intitulado “Os sujeitos da pobreza: do apagamento à inserção, do primeiro ciclo das secas ao romance de 30”, analisamos obras de temática das secas anteriores a *O Quinze* ([1930]2018), ou seja, *A Fome* ([1890]2011), *A Normalista* ([1893]1994), *Luzia-Homem* ([1903]1984) e *A Bagaceira* ([1928]1988), com a finalidade de entendermos como são construídas, tanto do ponto de vista formal quanto do conteúdo, as consequências das estiagens nessas narrativas. No terceiro capítulo, “*O Quinze*, de Rachel de Queiroz: uma narrativa de experimentação em um Brasil arcaico”, a partir do entendimento do primeiro ciclo das narrativas das secas, analisamos *O Quinze* ([1930] 2018) com o objetivo de apreendermos as suspensões explicitadas por esse romance em comparação com as ficções selecionadas nesta dissertação. Por fim, concluímos que o romance inaugural da jovem escritora modernista promove experimentações na tradição dos romances das estiagens, visto que rompe com o apagamento da camada pobre no plano da intriga, isenta suas personagens do caráter exuberante, elimina o descompasso linguístico e hierarquizante entre o falar “rústico” das personagens e a linguagem formal do narrador, denuncia de forma mais aguda a injusta estrutura de classes e traz luz à manutenção planejada de aspectos arcaicos em um Brasil de anseios modernos.

Palavras-chave: *O Quinze*. Rachel de Queiroz. Romances das secas. Literatura Comparada.



## ABSTRACT

This thesis analyzes the experimentations of the book *O Quinze* ([1930]2018), by the modernist writer Rachel de Queiroz, in relation to the tradition of drought novels, published between the late nineteenth and early twentieth centuries. To understand the importance of Queiroz ([1930]2018), in the context of the tradition of drought novels, we also analyzed the works *A Fome* ([1890]2011), by Rodolfo Teófilo, *A Normalista* ([1893]1994), by Adolfo Caminha, *Luzia-Homem* ([1903]1984), by Domingos Olímpio, and *A Bagaceira* ([1928]1988), by José Américo de Almeida. To accomplish the objectives of this thesis, we divided the work into three chapters. In the Introduction, we will present the theme and objectives of this research, as well as the points that will be addressed throughout this study. In the second chapter, entitled “*Os sujeitos da pobreza: do apagamento à inserção, do primeiro ciclo das secas ao romance de 30*”, we analyzed works with the theme of droughts prior to *O Quinze* ([1930]2018), that is, *A Fome* ([1890]2011), *A Normalista* ([1893]1994), *Luzia-Homem* ([1903]1984) and *A Bagaceira* ([1928]1988), in order to understand how the consequences of droughts in these narratives are constructed, both from the formal and from the content point of view. In the third chapter, “*O Quinze, de Rachel de Queiroz: uma narrativa de experimentação em um Brasil arcaico*”, based on the understanding of the first cycle of drought narratives, we analyzed *O Quinze* ([1930] 2018) in order to understand the suspensions made explicit by this novel in comparison with the fictions selected in this thesis. Finally, we conclude that the inaugural novel of the young modernist writer promotes experimentations in the tradition of drought novels, since it breaks with the erasure of the low-class characters on the novel's plot, exempts them from the exuberant nature, eliminates the linguistic and hierarchical mismatch between the “rustic” speech of the characters and the formal language of the narrator, denounces more acutely the unfair class structure and brings light to the planned maintenance of archaic aspects in a Brazil of modern yearnings.

Keywords: *O Quinze*. Rachel de Queiroz. Novels of droughts. Comparative Literature.

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 OS SUJEITOS DA POBREZA: DO APAGAMENTO À INSERÇÃO, DO PRIMEIRO CICLO DAS SECAS AO ROMANCE DE 30	17
2.1 A seca dos ricos	17
2.2 Heroísmo à europeia	33
2.3 Cisão entre palavra e mundo: um descompasso linguístico e hierarquizante	45
2.4 Tênuê crítica à estrutura de classes	49
2.5 Romance de 30: redesenhando os rumos do Romance Brasileiro	55
3 O QUINZE, DE RACHEL DE QUEIROZ: UMA NARRATIVA DE EXPERIMENTAÇÃO EM UM BRASIL ARCAICO	63
3.1 O sobressalto da individualidade desvalida	63
3.2 As estruturas sociais do campo e a seca	69
3.3 Rompendo antigos impasses linguísticos	71
3.4 Dois de ouros: o caráter dual da modernização brasileira	75
3.5 Mérito superior ou servilismo?	85
3.6 Entre a casa-grande e a rua	92
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	102

## 1 INTRODUÇÃO

A publicação de *O Quinze*, em agosto de 1930, gerou grande impacto no meio literário da época. Dias após a publicação do romance, Augusto Frederico Schmidt, embora tenha recebido o livro com enorme entusiasmo, desacreditou que aquele primoroso romance fosse obra de uma mulher. Todavia, o crítico reconhece e enxerga na jovem a revelação de uma grande escritora brasileira, a qual acabara de escrever um livro imensamente brasileiro e que conseguira fundir forma e assunto de maneira genial. O crítico ainda ressalta que a obra apresenta uma linguagem “fresca e corrente” (QUEIROZ, 1990, p. XXIX), que não deixa transparecer o mínimo de caboclisto, exotismo ou artificialidade, aspecto que remeteria a uma abordagem de gabinete, isto é, distante das peculiaridades brasileiras.

Mário de Andrade, no texto “Rachel de Queiroz”, em 14 de setembro de 1930, afirma que “Rachel de Queiroz com *O Quinze* nos dá um modo novo de conceber a ficção sobre a seca, e esse modo novo me é especialmente grato porque na espera dele eu me vim do Nordeste o ano passado” (QUEIROZ, 2018, p. 172). Nesse excerto, como podemos ver, Andrade identifica precocemente a “experimentação” estética que o romance de Queiroz ([1930]2018) trouxe para a literatura das secas.

Graciliano Ramos, em 1962, reconhece a qualidade do romance de Queiroz ([1930]2018), porém também não acredita que *O Quinze* fosse obra de uma mulher, como podemos ver no trecho abaixo:

*O Quinze* caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça:

— Não há ninguém com este nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado (RAMOS *apud* BUENO, 2015, p. 133).

Do mesmo modo que Schmidt (1990), Ramos também destaca a recepção assombrosa da crítica em relação ao romance inaugural de Queiroz ([1930] 2018), a ponto de suspeitar que aquela obra de qualidade impactante pudesse ser de autoria feminina.

Adonias Filho (1990, p. XXXIII - XXXVIII), em 1965, aponta que *O Quinze* alargou e renovou o ciclo do romance nordestino, interferindo positivamente na moderna ficção brasileira através da ampliação da estrutura e da linguagem, com a incorporação da coloquialidade. Segundo o crítico, o drama, a tragédia, os problemas e conflitos do homem, ou seja, problemas sociais, que se propunham como desafios, apresentam resolução antecipada em *O Quinze*, de modo que este romance abriu caminho para as obras de José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Amando Fontes.

Em 2010, Davi Arrigucci Jr. também apontou os experimentalismos do romance de estreia da jovem escritora, para o crítico é por meio da forma artística que se nota a nova experiência que renova o ciclo da seca (ARRIGUCCI, 2010, p. 89). Assim como destacado por Schmidt (1990), Arrigucci ressalta a ausência de artificialidade em relação à tratativa das figuras humanas, à paisagem, aos costumes e à linguagem sertaneja, porquanto Queiroz ([1930]2018) incorpora de maneira natural a fala própria do meio cearense (ARRIGUCCI, 2010, p. 90). Ainda no campo da linguagem, Arrigucci (2010) destaca que *O Quinze* mitiga os antigos descompassos do romance regionalista, pois extingue as diferenças sociais e de conhecimento entre o narrador intelectual e o falar “rústico” das personagens. Para o crítico, essa aproximação permite que a linguagem do narrador busque uma expressão mais íntima ao universo retratado, uma vez que apresenta uma linguagem que é fruto da própria terra (ARRIGUCCI, 2010, p. 96).

Outrossim, Walnice Nogueira Galvão enxerga, no romance inaugural de Rachel, esse aspecto desbravador, todavia o que salta aos olhos da crítica é o cunho social da obra e não o linguístico. Segundo Galvão (2010), *O Quinze* apresenta arquétipos que se tornariam recorrentes nos anos 30, como as relações sociais. Galvão salienta, ainda, a importância da obra para a formação de um modelo de romance que passaria a tratar da realidade brasileira sob a óptica das relações sociais, algo que se tornaria frequente nos romances da década de 30.

Ainda no intento de demonstrar a importância de *O Quinze* para o renovo dos romances de temática das secas e, por conseguinte, para o Romance de 30, Luís Bueno, em 2015, observa que Rachel de Queiroz e José Lins do Rego deram forma a uma linguagem literária nova, a qual rompe com a dicotomia entre a fala do narrador e o discurso das personagens, e que se faz presente até nos atuais romances da ficção brasileira. Além disso, o estudioso ressalta que *O Quinze* é considerado como um marco da renovação pela qual passaria o romance dos anos 30, pois fora capaz de sintetizar questões sociais relevantes, como apego à terra e o início do processo de modernização (BUENO, 2015, p. 132). Outro fato apontado por Bueno (2015), ao contrário do que ocorria nas obras de tradição dos romances das secas, é a inserção dos retirantes pobres na categoria de protagonistas. Por último, o crítico ainda enfatiza a contribuição sob o influxo da linguagem oral que *O Quinze* propiciou aos Romances de 30 (BUENO, 2015, p. 112).

Essa organicidade da linguagem da jovem escritora em *O Quinze* também fora percebida por Elvia Bezerra, daí o título de seu texto “O algodão da terra”, porquanto consoante à crítica: “Rachel vestiu uma ‘roupa feita do algodão da terra’” (QUEIROZ, 2018,

p. 11), fato que transparece até mesmo na linguagem enxuta, que busca representar a seca do entorno. A fala despida do uso exagerado de adjetivos propicia o efeito dessa linguagem análoga à seca. Ademais, o emprego frequente das reticências, que promove suspensões na narrativa, também corrobora para a feitura de um romance isento de expressões prolixas. Por último, a crítica destaca que Queiroz ([1930]2018) traz para o seu romance, inclusive para os discursos do narrador, o vocabulário (algodão) nascido em solo nordestino, daí a afirmação de Bezerra que “Rachel vestiu uma ‘roupa feita do algodão da terra”, de modo a quebrar aquela antiga ambivalência entre o falar culto do narrador e o palavreado “rústico” dos caboclos, além de apresentar uma linguagem enxuta, isto é, isenta do uso exacerbado de adjetivos.

A partir desse conjunto de críticos literários canônicos, podemos perceber que *O Quinze*, de fato, despertou, por meio da experimentação formal em relação aos romances das secas, o interesse de grandes estudiosos. No entanto, não podemos deixar de notar que, ao mesmo tempo em que explicitou cisões formais no ciclo dos romances de temática das secas, atraiu dúvidas quanto à capacidade de uma mulher para produzir uma obra de elevado teor estético.

Apesar disso, notamos uma lacuna dentro da fortuna crítica de *O Quinze*, porquanto não se observa muitos estudos que se debrucem de maneira efetiva e minuciosa nos desbravamentos estéticos produzidos pelo romance de Queiroz ([1930] 2018), de forma que tais pesquisas busquem a compreensão de sua real importância quando analisado a partir da perspectiva da tradição dos romances das secas. Em razão disso, este trabalho busca preencher essa perspectiva analítica ainda pouco desenvolvida na fortuna crítica desse romance, que representa uma guinada no ciclo de obras de temática das secas.

Desse modo, tendo em vista a importância de *O Quinze* concernente à renovação da tradição das narrativas das estiagens, nossa pesquisa objetiva estudar as inovações oferecidas pela obra de Queiroz ([1930]2018). Para isto, foi necessário realizarmos o recorte de um *corpus* que nos ajudasse a compreender as fraturas propiciadas por *O Quinze* na esteira dessa tradição. Assim, selecionamos publicações que ocupam posição relevante na ficção das secas, isto é, narrativas publicadas antes de 1930 e que têm como temática as estiagens de 1877 e 1898. Destarte, elencamos os romances *A Fome* ([1890]2011), de Rodolfo Teófilo, *A Normalista* ([1893]1994), de Adolfo Caminha, *Luzia-homem* ([1903]1984), de Domingos Olímpio e *A Bagaceira* ([1928]1988), de José Américo de Almeida, para que a partir da análise dessas obras pudéssemos entender a importância de *O Quinze* no contexto da tradição dos romances das secas.

Para realizar os objetivos desta dissertação, dividimos o trabalho em três capítulos. Sendo o primeiro a “Introdução”, onde apresentamos o tema desta pesquisa, bem como os pontos que serão analisados ao longo deste trabalho. No segundo deles, intitulado “Os sujeitos da pobreza: do apagamento à inserção, do primeiro ciclo das secas ao romance de 30”, analisamos as obras de temática das secas anteriores a *O Quinze*, com o objetivo de entendermos como são tratadas, tanto do ponto de vista formal quanto do conteúdo, as consequências das estiagens nessas narrativas. No terceiro, “*O Quinze*, de Rachel de Queiroz: uma narrativa de experimentação em um Brasil arcaico”, a partir da compreensão do primeiro ciclo das narrativas das secas, analisamos *O Quinze* com a pretensão de inferirmos as suspensões ofertadas por esse romance em comparação com as ficções das secas selecionadas neste trabalho.

No segundo capítulo, “Os sujeitos da pobreza: do apagamento à inserção, do primeiro ciclo das secas ao romance de 30”, estamos interessados em entender o olhar do primeiro ciclo dos romances das secas para as consequências da estiagem. Para isso, o capítulo foi dividido em cinco subtópicos. No primeiro, intitulado “A seca dos ricos”, investigamos como as personagens que ocupam o plano principal das obras *A Fome*, *Luzia-Homem*, *A Normalista* e *A Bagaceira* são construídas como pequenos proprietários de terra. De modo que os retirantes pobres, que compõem o segundo plano, integram uma massa uniforme de miséria, na qual não há um rosto que se individualize. Nesse sentido, analisamos como os grupos de retirantes, integrantes do cenário de seca, não contribuem diretamente para o desenvolvimento da intriga, fato que fica restrito aos antigos proprietários de terra, tratados nessas narrativas como de “boa origem social”. No subtópico seguinte, “Heroísmo à brasileira”, entendemos que um outro aspecto pertinente a esses romances, exceto à obra *A Normalista*, é o caráter heroico apresentado pelas personagens de primeiro plano dessas narrativas, dado que essas figuras realizam inúmeras ações de heroísmo, por exemplo, a personagem Manuel de Freitas, de *A Fome* que abate uma onça, de quase dois metros de comprimento, utilizando somente um chapéu de couro, como “escudo”, e uma faca.

No subtópico seguinte, “Cisão entre palavra e mundo: um descompasso linguístico e hierarquizante”, analisamos como a segregação da parcela mais pobre da sociedade também pode ser enxergada por meio da distância delineada no plano da linguagem, porquanto o narrador busca distanciar-se da variação linguística dos sertanejos, promovendo, assim, uma divisão hierárquica clara entre a linguagem do narrador e das personagens da camada de desvalidos. No penúltimo subtópico, “Tênué crítica à estrutura de classes” entendemos que *A Fome*, *Luzia-Homem*, *A Normalista* e *A Bagaceira* apresentam uma abordagem crítica muito

sútil à injusta estrutura de classes, de forma que, nesses romances, a seca aparece como a grande causa dos problemas daquela sociedade. Por fim, no último subtópico, “Romance de 30: redesenhando os rumos do Romance Brasileiro”, partindo da premissa de que *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, abre o início dos anos 30, procuramos demonstrar que o Romance de 30 reconfigura os rumos da prosa brasileira quando comparado ao primeiro ciclo dos romances das secas, visto que a obra inaugural da jovem escritora traz para a boca de cena as personagens pobres, aponta que os problemas sociais não estão relacionados à seca, mas à antiga e injusta estrutura de classes, e cinde com a divisão linguística hierárquica entre narrador (letrado) e personagens pobres (iletrados).

O terceiro capítulo, “*O Quinze*, de Rachel de Queiroz: uma narrativa de experimentação em um Brasil arcaico”, é dedicado à análise do objeto central de nossa pesquisa, o romance *O Quinze*, da escritora modernista Rachel de Queiroz. Diante do cenário anteriormente apresentado a partir de *A Fome*, *Luzia-Homem*, *A Normalista* e *A Bagaceira*, nosso objetivo é analisar as inovações apresentadas pela obra de Queiroz ([1930] 2018). Para tanto, o capítulo foi dividido em seis subtópicos.

No primeiro, intitulado “O sobressalto da individualidade desvalida”, demonstramos que *O Quinze* dissipa a divisão em planos e a mirada massificada e preconceituosa do narrador em relação aos flagelados, aspectos ofertados outrora pela ficção da seca. Em seguida, no subtópico “As estruturas sociais do campo e a seca”, analisamos como o quadro de justaposição de cenas estabelecido em Queiroz ([1930] 2018) denuncia a injusta estrutura de classes e aponta que a raiz do problema é de origem social e não climática. No subtópico seguinte, “Rompendo antigos impasses linguísticos”, analisamos como *O Quinze* rompe com os costumeiros impasses linguísticos dos romances de temática das secas, lançando por terra a distinção entre a linguagem culta do narrador e o falar rústico das personagens.

Na sequência, em “Dois de ouros: o caráter dual da modernização brasileira”, estudamos como a obra de Queiroz ([1930] 2018) aponta a manutenção de estruturas arcaicas na nova ordem de um Brasil, que se modernizava, porém, comprometido com as amarras de padrões arcaicos, por exemplo, a relação de compadrio. O que nos levará no subtópico seguinte, “Mérito superior ou servilismo?”, à análise de Paulo, irmão de Vicente, que se vale da antiga estrutura de relações pessoais para obter êxito na carreira pública. Além disso, investigamos a origem do sentimento de vergonha que dona Idalina sente em relação ao trabalho de Vicente, seu filho. Por fim, estudamos, no último subtópico, “Entre a casa-grande e a rua”, como algumas personagens de *O Quinze* são marcadas por ambiguidades em relação aos universos arcaico e moderno, que correspondem a temporalidades distintas e

contraditórias, as quais, por sua vez, expõem na forma do romance a dimensão problemática e ambivalente desse país, que não se desvencilha de tradições do âmbito privado.

Nas considerações finais, fazemos uma reflexão sobre a importância de conhecermos as narrativas anteriores para uma melhor compreensão da obra de Rachel, ao mesmo tempo em que apontamos também o modo crítico pelo qual Queiroz ([1930] 2018) formaliza, em seu romance, os impasses da estrutura social brasileira, que expõem a convivência controversa entre elementos arcaicos e modernos.



## 2 OS SUJEITOS DA POBREZA: DO APAGAMENTO À INSERÇÃO, DO PRIMEIRO CICLO DAS SECAS AO ROMANCE DE 30

### 2.1 A seca dos ricos

As personagens que ocupam o plano principal na tradição do primeiro ciclo dos romances das secas são os pequenos proprietários de terra. Em contrapartida, os retirantes pobres, quando aparecem, não assumem uma vida individual dentro dos romances e pouco contribuem diretamente para o desenvolvimento da trama, ao contrário, são apresentados em grupos, como parte do cenário de seca. Esse fato pode ser facilmente observado em romances como *A Fome* ([1890]2011), de Rodolfo Teófilo, *A Normalista* ([1893]1994), de Adolfo Caminha, *Luzia-Homem* ([1903]1984), de Domingos Olímpio e *A Bagaceira* ([1928]1988), de José Américo de Almeida.

O romance *A Fome*, publicado em 1890, é protagonizado por Manuel de Freitas, sertanejo que, antes da grande seca de 1877, possuía terras, gado e pessoas escravizadas. Além de todas essas posses, a personagem também desfrutava de influência política e chegara a ocupar cargos públicos, como Coronel da Guarda Nacional e Presidente da Câmara de seu município, conforme podemos ver a seguir:

Descendente de uma das mais antigas e importantes famílias do alto sertão, herdara do pai modesta fortuna e a influência eleitoral na localidade. Sua educação havia sido completa para o tempo e estado do interior da província. Sabia as primeiras letras e um pouco de latim, língua esta com que os sertanejos ricos costumavam preñar os filhos (TEÓFILO, 2011, p. 18).

O excerto acima demonstra que o vaqueiro era descendente de uma das mais antigas e importantes famílias do sertão e que, além de apresentar educação completa para o tempo e o contexto da região interiorana, sabia um pouco de latim, língua a qual os sertanejos abastados costumavam dotar os filhos. Desse modo, percebemos que Freitas era uma personagem de linhagem abastada.

A chegada da seca de 1877 obriga o sertanejo e sua família a empreenderem uma longa caminhada rumo a Fortaleza. Essa empreitada oferece inúmeras dificuldades à família, porém a personagem principal, dotada de uma conduta ilibada, ressaltada pelo narrador desde as primeiras páginas da narrativa, resiste ao banquete de decadência moral que a situação inóspita provoca nos retirantes de origem pobre. Logo na primeira página do romance, o narrador enfatiza a força física, bem como o caráter de Freitas, que é apresentado em tom de suspense:

Naquelas formas não havia um traço que não denotasse virilidade. Os tons de tristeza, carregando-se até aos matizes da nostalgia, assentavam mal naquela figura máscula. O gigante, entretanto, absorvido todo em desvendar o futuro, meio desalentado, deixava as tristezas, que havia escondido dentro d'alma saírem e se colocarem em sua frente. Era digna de reverência a postura meditativa do retirante a procurar seguir as miragens, que fugiam de imaginação afora. A par da energia do caráter estava a bondade do coração, a doce expansibilidade no lar entre família e amigos. Aquela figura de aço, desfazia-se em carinhos no berço dos filhos, em serviços junto dos oprimidos.

Manuel de Freitas é o seu nome (TEÓFILO, 2011, p. 17-18).

No fragmento acima, observamos que o narrador destaca a virilidade de Freitas, mas também a robustez de seu caráter e a sua enorme bondade aos oprimidos, características que serão frequentemente reafirmadas e destacadas ao longo de toda narrativa, como podemos verificar na cena em que o sertanejo questiona os favores de Simeão Arruda, o comissário:

Arruda apeou-se no terreiro da palhoça e entrou, pedindo licença:

— Bom dia, coronel, D. Josefa e D. Carolina.

Todos se levantaram e saudaram com respeito o comissário.

— Como vai o coronel? – perguntou Simeão.

— Assim, assim... Vim trazer-lhe dois cartões, um para receber fazendas, para vestir-se com a família, e outro para tirar semanalmente três mil-réis.

— É muita bondade, Sr. Arruda – disse Freitas.

— Nada tem que agradecer-me, tudo deve ao seu merecimento e ao patriotismo do nosso governo.

— E, não é preciso trabalhar para ter direito aos socorros públicos?

— É, porém o coronel não se há de sujeitar à degradante condição de carregador de pedras. O único interesse que temos nestas comissões é proteger nossos amigos.

— Não desejo que V. S.<sup>a</sup> por minha causa deixe de cumprir os seus deveres. Se o governo ordena que o retirante carregue pedras, para ter direito à ração, eu irei à pedreira (TEÓFILO, 2011, p. 170-171).

Na passagem anterior, Freitas afirma que prefere trabalhar para ter direito aos socorros a depender da ajuda de Arruda, comissário corrupto e deflorador de jovens retirantes. Embora o vaqueiro receba os dois cartões do comissário, o sertanejo decide solicitar a Arruda que reformule o cartão o qual o habilitava a receber tecidos nobres, conforme verificamos no fragmento adiante: “- Uma peça de cambraia!! Será possível que o governo consinta em semelhante abuso? Esta ordem deve-se inutilizar — exclamou Freitas indignado” (TEÓFILO, 2011, p. 171). Notemos que o vaqueiro se espanta com a presença de cambraia no cartão que permite à família receber tecidos. O sertanejo enxerga tal “bondade” como extremamente onerosa aos cofres públicos e, portanto, desnecessária.

Na próxima visita de Arruda à palhoça de Freitas, lugar onde a família estava abrigada, o vaqueiro não hesita em solicitar a exclusão da cambraia do cartão, segundo vemos em: “— Estou certo disso, mas há de fazer o favor de excluir a cambraia. Não consinto que minha filha, que já vestiu seda, traje um vestido fino quando seu pai, para comer, recebe esmolas” (TEÓFILO, 2011, p. 179). A recusa de Freitas em receber cambraia para vestir Carolina demonstra zelo ao dinheiro público, mas, sobretudo, proteção à sua filha, que despertara o interesse do comissário. Este, prevendo deflorar Carolina, demonstra-se

extremamente prestativo à família, ao ponto de determinar, por meio de dinheiro público, a construção de uma casa à família em uma outra localidade. Essa ação tinha por pretensão aproximar Carolina da alcoviteira Quitéria, acomunada com Arruda no intento de “corromper” a jovem. No entanto, a estada na edificação construída pelo comissário não será longa, porquanto a permanência na casa é a contragosto do sertanejo. Após a sua saída do lazareto, o vaqueiro opta por fazer morada embaixo de um cajueiro e não retornar à casa doada pelo comissário:

Freitas saiu do lazareto com a família. A morte havia reduzido o número de filhos, mas ainda eram muitas as pessoas que tinha de alimentar. Disposto a não voltar para casa que lhe emprestara Arruda, abrigou-se à sombra do primeiro cajueiro que encontrou, e disse a Josefa:

— Libertou-me o acaso de um jugo bastante pesado. A misericórdia de Deus livrou-nos de ser a nossa honra ultrajada, Josefa, fez-nos conhecer o perigo a que estávamos expostos, sob a proteção de um homem sem consciência. Somos hoje mais felizes, porque a árvore que nos abriga não exigirá em paga da sombra o menos sacrifício. Somos pobres, estamos no número dos desvalidos que precisam de pão, teto e vestuário, mas em tudo seja feita a vontade de Deus. Irei à pedreira, continuarei a receber a minguada ração até que se restabeleça a paz em nossa terra. Seja esta sombra de hoje em diante a nossa casa, viveremos mais contentes e mais seguros. Sinto-me forte, Josefa, parece que volta a energia perdida ou agrilhoada pela humilhação. Sou livre! A minha liberdade não está empenhada, voltou minha soberania (TEÓFILO, 2011, p. 267-268).

O vaqueiro declara que agora liberto do teto emprestado por Arruda, sente-se revigorado e livre de todo grilhão. Os favores do comissário consumiam a energia de Freitas e o aprisionava, segundo a própria personagem relata. Com a intenção de manter a sua honra, Freitas decide fazer da copa de um cajueiro a sua morada, até que padre Clemente encontre a família e convença o sertanejo a se transferir para uma nova casa:

[...] Obtive uma casinha na estrada empedrada de Arronches, uma das quatorze construídas por um comerciante desta praça e oferecidas ao governo, para recolher os retirantes. Suponho que lá estarão mais seguros, mais resguardados da onda de viciosos que tudo devasta! (TEÓFILO, 2011, p. 270).

Embora Freitas tenha aceitado se mudar com a família para a casa cedida pelo padre Clemente, o vaqueiro ainda se submetia a trabalhar como carregador de pedras na pedreira para que, desse modo, não necessitasse se valer das ajudas de terceiros:

A PEDREIRA DO MUCURIBE continuava a iludir a fome a milhares de retirantes, onda de maltrapilhos, afeados pela varíola, vomitada pelos lazaretos. Manuel de Freitas fazia parte das turmas de carregadores de pedras (TEÓFILO, 2011, p. 279).

Conforme podemos ver, Freitas continua a trabalhar como carregador de pedras. Posição que seguirá firme mesmo depois de ter sido vítima de violência, enquanto voltava dos trabalhos na pedreira, como vemos na passagem a seguir:

Marchava assim a turma da miséria, quando foi surpreendida pela voz de um retirante?

— Lá vem a cavalaria!...

[...]

Manuel de Freitas foi também uma das vítimas. Assim mesmo, manietado pela inanição, ergueu-se e, antes que o ferro do soldado bruto o ferisse, estalou uma bofetada na face do primeiro que se lhe aproximou. Se tivesse uma arma teria aberto caminho, mas

inerte, teve de resignar-se à sorte dos companheiros: cair também derribado por uma espaldeirada que lhe vibrou no dorso um vigoroso malfazejo (TEÓFILO, 2011, p. 284).

A passagem acima narra acerca da violência sofrida por Freitas no caminho de volta a casa. Mesmo diante da eventual ameaça de um novo ataque dos soldados contra os trabalhadores que retornavam da pedreira, o sertanejo preferia se sujeitar a possibilidade de uma nova fúria dos soldados, indo à pedreira, ao invés de se submeter, segundo os seus preceitos, a uma fraqueza de caráter ao ter que utilizar o cartão doado por padre Clemente. A passagem transcrita abaixo expõe essa grande preocupação por parte do vaqueiro:

— O cartão do Gabinete só me servirá quando não dispuser mais de recurso algum.  
 — Papai, não faça isso, não vá à pedreira; olhe que o podem encontrar!  
 — Queres que fique aqui acovardado e vendo-te com fome? (TEÓFILO, 2011, p. 288).

A cena trata da recusa veemente do vaqueiro em lançar mão do cartão que o autorizava a retirar três mil réis no gabinete do governo. Refletindo melhor sobre o risco de violência que poderia sofrer ao se encontrar com os soldados no caminho à pedreira, o sertanejo decide, enfim, usar o cartão, recebido há quatro meses do padre Clemente, conforme verificamos a seguir:

MANUEL DE FREITAS vinha para casa, triste e desalentado, pensando no jejum da família; não sabia como ganhar naquele dia o pão. Pedir esmolas pelas portas, isso o horrorizava! [...] Caminhava pensando num meio de trocar o trabalho pelo pão e não encontrava. Havia somente o recurso da esmola, a do cartão verde do Gabinete de leitura (TEÓFILO, 2011, p. 291).

Somente ante tal penúria e na ausência de outros meios para adquirir provisões, como foi possível percebermos acima, é que o sertanejo decide se valer do bilhete. Ao chegar ao órgão do governo, responsável por pagar o auxílio, Freitas é questionado sobre a guia que deveria apresentar e, com isso, o vaqueiro afirma que está munido apenas do cartão, pois não tinha dinheiro para comprar papel. Perante essa resposta, o tesoureiro questiona o que fora feito com os doze mil-réis do mês passado, o vaqueiro responde que aquela era a primeira vez que ia receber a mensalidade. O diretor do Gabinete não acredita em Freitas e pergunta, então, quem recebera no mês anterior, uma vez que constava como pago no livro. Nessa situação, o sertanejo fora chamado de mentiroso e viu seu caráter e honestidade serem questionados pelo funcionário do governo.

Todavia, o vaqueiro não permitiu que a sua honra fosse afrontada por gestores corruptos e, assim, retruca dizendo: “— Podem inutilizá-la, mas com isso não escondem os furtos que se praticam aqui” (TEÓFILO, 2011, p. 294); “— Sairei, mas juro denunciar o que vai aqui por dentro. Bandidos que saqueiam o Estado a título de leis servidores da pátria! — Soldados, conduzam este miserável para a cadeia”. (TEÓFILO, 2011, p. 294). O sertanejo, em defesa de sua honra, denuncia as ações corruptas na gestão de auxílio aos retirantes da seca, fato que acarreta na sua condução à cadeia.

Ainda que a seca iguale a família de Freitas aos agregados, trabalhadores e pessoas escravizadas, ou seja, às camadas inferiores, que se “desumanizavam” com a seca através de cenas grotescas, Manuel e sua família, patrões, e, portanto, de “boa origem”, não apresentam atitudes “indignas” e enfrentam as adversidades de maneira impoluta, sem que haja, em qualquer momento, perda dos “valores morais”. Isto é, as atitudes “bárbaras” estariam reservadas para a massa de retirantes pobres, suscetíveis à corrupção do meio, que recheiam o segundo plano da narrativa de violência e cenas escabrosas, segundo observamos adiante:

Freitas achava-se mal com sua caravana naquele meio. Indivíduos de todas as castas se confundiam ali. Haviam perdido o senso íntimo e deixavam-se dominar pelas necessidades de animalidade. Poucos eram os que não estavam reduzidos à magreza extrema. No leito da estrada encontravam-se, a cada passo, ossos humanos, cuja pele seca e colada os conservava articulados.

Freitas compreendia o perigo da situação. Precavia-se à hora das refeições, deixando a estrada e se internando com a família pela mata. Trazia as borrachas d’água escondidas no saco da matalotagem. Ainda assim os famintos, com o instinto de animal esfomeado, pressentiam que levava alimento e cercavam-no pedindo de joelhos uma migalha pelo amor de Deus (TEÓFILO, 2011, p. 47-48).

É possível notarmos que a família de Freitas, ao contrário das outras “castas” de retirantes, mantinha a “honra” e não se deixava dominar pelas necessidades que animalizam os flagelados. Enquanto as camadas de miseráveis agem de maneira instintiva, “os famintos, com o instinto de animal esfomeado, pressentiam que levava alimento e cercavam-no pedindo de joelhos uma migalha pelo amor de Deus”, o vaqueiro se comporta de maneira racional e prudente perante as adversidades, escondendo a água no saco de matalotagem.

Em *Luzia-Homem*, de 1903, assim como em *A Fome*, de 1890, as personagens presentes no primeiro plano, responsáveis pelo desenvolvimento da trama, são aquelas oriundas das camadas mais elevadas, ou seja, ex-proprietários de terra, a única exceção é a protagonista Luzia, filha de um vaqueiro. A profissão de vaqueiro era estimada, pois através desta ocupação era possível ascender socialmente por meio do regime de partilha, que permitia aos vaqueiros vislumbrarem a possibilidade de, no futuro, tornarem-se fazendeiros. Homens brancos livres, mulatos, mestiços e pretos alforriados, ao passo que almejavam a condição de vaqueiro, eram avessos ao trabalho da agricultura, visto como inferior, quando comparado ao ofício da pecuária. Desse modo, podemos dizer que *Luzia-Homem* continua a apagar a presença da camada pobre no desenvolvimento da trama, porquanto a atividade de vaqueiro é vista com notoriedade<sup>1</sup>. A narrativa não isenta informações acerca da origem familiar das personagens que participam do desenvolvimento do enredo.

---

<sup>1</sup> Sobre o prestígio da profissão de vaqueiro, consultar a tese *A nação vai à província: do Romantismo ao Modernismo no Ceará*, de 2015, de Rodrigo de Albuquerque Marques.

Teresinha, amiga de Luzia, por exemplo, é filha do ex-fazendeiro Marcos, que, em razão da seca de 1877, é obrigado a vender suas posses e migrar para Fortaleza. Sabemos, através da boca de Teresinha, que Alexandre, parceiro de Luzia, era oriundo de família de boa índole — ex-proprietários de fazenda na região de Crateús. Por último, Raulino, amigo de Luzia, deixa claro em uma de suas falas que também descende de família de posses e que em outros tempos “poderia comer em pratos de ouro” (OLÍMPIO, 1984, p.34). O passado de bens materiais dessas figuras proporciona um tratamento especial por parte do narrador, que as mira a partir dos méritos morais atribuídos à outrora condição de proprietários e permite que haja uma espécie de aliança e cumplicidade entre o narrador e essas personagens, pois ambos compartilham da mesma visão inferiorizante e desumanizante em relação às camadas inferiores. Tais preconceitos partilhados podem ser enxergados através dos discursos diretos, indiretos e indiretos livres. No texto “Lição das coisas: ruínas modernas e romance naturalista brasileiro”, Salete de Almeida Cara aponta, por exemplo, para esse aspecto preconceituoso presente nos diferentes discursos:

Os discursos direto, indireto e indireto livre (em menor número), ao figurar cumplicidade, incluem preconceitos partilhados. Assim, o desprezo piedoso em relação aos miseráveis e à multidão de famintos malcheirosos é tratado como lugar comum: quem diz “canalha de retirantes” é a “loura, delgada e ágil” Teresinha; quem diz “cambada de retirantes nojentos e leprosos”, é o sargento Crapiúna, a quem eles causam “engrulhos” (CARA, 2015, p. 44).

Cara indica que o narrador e as personagens de origem social mais elevada emitem falas inferiorizantes à camada de desvalidos, segundo podemos observar no discurso indireto transcrito a seguir:

Os míseros pequenos, estatelados ao tantálico suplício da contemplação dessas gulodices, atiravam-se às cascas de frutas lançadas ao chão, e se enovelavam, na disputa desses resíduos misturados com terra, em ferozes pugilatos. Era indispensável ativa vigilância para não serem assaltadas e devoradas as provisões à venda, pela horda de meninos, que não falavam; não sabiam mais chorar, nem sorrir, e cujos rostos, polvilhados de descamações cinzentas, sem músculos, tinham a imobilidade de couro curtido. Quando contrariados ou afastados pelos mercadores aos empuxões e pontapés, rugiam e mostravam os dentes roídos de escorbuto (OLÍMPIO, 1984, p. 125).

No fragmento acima, verificamos que as crianças agiam como animais diante das cascas de frutas lançadas ao chão, ao ponto de disputarem com violência o precário alimento, de apresentarem imobilidade no couro, vocábulo comumente utilizado para se referir a animais, e de mostrarem os dentes enquanto rugem. Ou seja, há um processo de desumanização, e uma consequente animalização.

A personagem Luzia também não se omite da emissão de discursos preconceituosos. Em duas situações, é possível verificar tais ocorrências ao se referir à situação de Teresinha: “— É pena, você uma moça branca, andar assim na vida... (OLÍMPIO, 1984, p. 44), “— Amaldiçoada? Que maluquice! E por isso está servindo de negra cativa? Como está você

mudada, magra! Como ficou outra em tão poucos dias!...” (OLÍMPIO, 1984, p.236). Na primeira fala, Luzia afirma que uma moça branca, como Teresinha, não poderia ter uma vida aviltante e sofrida, de modo que tais circunstâncias pertenceriam à maneira de vida de negros. Na segunda fala, a sertaneja questiona o fato de sua amiga trabalhar, como uma negra cativa, a uma família de retirantes. Adiante, Teresinha exporá que aquela família para a qual trabalhava, na verdade, é a sua família, que ela abandonara em sua juventude para lançar-se aos braços de seu amante. A fala de Luzia, “E por isso está servindo de negra cativa?”, novamente expressa preconceito em relação aos negros, vistos como inferiores dentro daquela cultura de tradição escravista. No entanto, é importante também ressaltarmos que Luzia se via como uma mulher de cor, segundo vemos a seguir: “Eu não poderia exigir que ele me pagasse alguns serviços de amizade, ligando-se a mim, ele um moço branco, eu uma pobre mulher de cor, sem eira nem beira” (OLÍMPIO, 1984, p. 123). Assim, entendemos que a despeito de Luzia se ver como uma mulher negra, reproduz um discurso escravocrata.

Em relação à personagem Crapiúna, o narrador, a partir do discurso indireto livre, deixa claro que o soldado nutria enorme preconceito contra os retirantes, a expressão “cambada de retirantes nojentos” e a palavra “leproso” apresentam uma carga semântica extremamente preconceituosa, segundo podemos verificar no excerto abaixo:

Crapiúna sabia dessas más ausências, das calúnias e falsos testemunhos que lhe levantavam, cobardemente, pelas costas; das pragas e esconjuros, irrogados pelas suas vítimas e desafetos. Safados uns, ingratos outros. Corja de mal-agra-decidos, que já não se lembravam dos benefícios de ontem. A muitos deles, desses que agora o malsinavam por intrigas de mulheres, havia morto a fome. Não se tinha em conta de santo, confessava; fizera certas vadiações de homem solteiro, que não tinha contas que dar; mas ninguém podia lhe lançar em rosto o haver aforciado mulheres honestas. Quanto à remoção, até dava graças a Deus por se ver livre daquela cambada de retirantes nojentos e leprosos, cujo aspecto, em jejum causava engulhos (OLÍMPIO, 1984, p. 31).

O segundo plano do romance é ocupado pela massa de retirantes pobres. Embora o romance trate das consequências da seca de 1877 e, portanto, antes da assinatura da Lei Áurea, 1888, as pessoas escravizadas não recebem destaque na narrativa e aparecem apenas como integrantes do coletivo que configura a paisagem da seca, como podemos inferir a partir do trecho abaixo:

Ela passou, depois, cosida aos altos muros do fundo de quintais, até chegar à encruzilhada das ruas, cheias de escravos, retirantes, gente esquelética, carregando potes d'água, colhida nas cacimbas abertas na areia do rio, a conversar, rezingando, em voz alta, com rasgadas desenvolturas de chufas, de arregaços obscenos, com risos estridentes de malícia.

Ao chegar à rua, suspirou libertada do pavor aflitivo; e, outra vez, gozando uma doce serenidade d'ânimo (OLÍMPIO, 1984, p. 149-150).

A cena retrata a volta de Teresinha à casa de Luzia, após descobrir que Crapiúna fora o responsável pelo roubo no armazém da distribuição de socorros. Notemos que a presença das pessoas escravizadas se mistura ao coletivo de retirantes, de modo que a aparição desses

sujeitos é quase que apagada no romance, integrando, assim, apenas o cenário desolador da seca.

A organização em planos dos romances *A Fome* e *Luzia-Homem* pode ter como fonte inspiradora a obra de José de Alencar. Segundo Roberto Schwarz, em *Ao vencedor as batatas*, a obra alencarina *Senhora* apresentaria dois diferentes níveis: “o primeiro plano do romance é determinado pela adoção acrítica do modelo europeu” (Schwarz, 2012, p. 70), enquanto o segundo “introduzido como cor local, e não como elemento ativo, de estrutura — uma franja, mas sem a qual o livro não se passa no Brasil — desloca o perfil e o peso do andamento de primeiro plano” (SCHWARZ, 2012, p. 7).

Tendo como perspectiva as composições de *A Fome* e *Luzia-Homem*, observamos no plano primário um estilo romântico, enquanto no plano secundário podemos perceber um caráter naturalista. Luciana Murari, no livro *Regionalismo, modernização e crítica social na literatura brasileira*, aponta acerca do romance *A Fome*: “— é inegável “a contaminação” do romance de Teófilo por um espectro romântico que confere a ele uma aparência notavelmente híbrida” (ARAÚJO, 2010, p. 227).

Romântico porque, no primeiro plano, Manuel de Freitas é a idealização de um ser perfeito, ou seja, fisicamente forte, incorruptível e capaz de vencer as maiores adversidades do meio e praticar ações de heroísmo, conforme podemos verificar a seguir:

Freitas toma a criança nos braços com uma piedade paternal. Alguns dos bichos soltaram o corpo e, pesados de sangue, arrastavam-se no chão. Outros animais gulosos não viam o fazendeiro, que tomava a indiferença deles pelo mais requintado atrevimento. Pagariam com a vida os instintos carniceiros e a audácia. Manuel de Freitas arrancava um a um e ia-os estrangulando entre os dedos. O animal obrigado a despegar-se da vítima, raivoso, rilhava os dentes mas era logo esmagado; o corpo sem forma era atirado para longe, enquanto debaixo da rede ficava uma poça de sangue. O último se enchia, indiferente à matança dos companheiros, agarrado ao lábio inferior da menina. Freitas segura-o, mas ele resiste, agarrando-se mais a carne, que chupava. O fazendeiro emprega mais força, aperta-o a ponto de quebrar-lhe todos os ossos, e o sangue esguichar por todos os poros (TEÓFILO, 2011, p. 58).

Neste excerto, observemos a ênfase dada à moral de Manuel de Freitas, porquanto ele fora o responsável por salvar o cadáver de uma criança da ânsia famélica de morcegos, que extraíam o sangue da pobre menina. Na mesma passagem, desperta a atenção o destaque dado à força física do fazendeiro, pois fora capaz de quebrar todos os ossos do morcego, ao ponto de esguichar sangue por todos os poros. Em outra passagem, o sertanejo presencia a agressão de um freiteiro a uma mãe que carregava o filho no colo e a violência deste transportador contra os famintos que, assim como a mulher, pediam um punhado de farinha aos comboieiros. Indignado, o vaqueiro mune-se de um terçado e vai ao encontro do agressor para salvaguardar os flagelados das agressões dos funcionários, como percebemos no fragmento a abaixo:



Freitas pensava no desenlace daquela cena, já a poucos metros dos freiteiros, quando um retirante se aproxima destes e de joelhos apresenta o filho, uma criancinha a expirar de fome, e pede um pouco de farinha pelo amor de Deus. Uma bofetada tremenda, dada por um dos comboieiros, fâ-la rolar no chão, por cima do filho.

Freitas, indignado com aquele ato cruel, decide-se pelos infelizes e se prepara para lutar. Entre todos aqueles retirantes, muito poucos encontraria com forças para auxiliá-lo; sem contar muito com o valor deles, vai à mata próxima e volta armado de cacete e terçado. O freiteiro vociferava contra os famintos, ameaçando de levá-los à faca se persistissem em matar a fome com os gêneros do governo.

Freitas não esteve pelas ameaças, e, atravessando a turbamulta põe-se rosto a rosto com os freiteiros e pergunta-lhes: — Com que direito esmurram infelizes?

Os comboieiros surpreendidos com a ousadia de Freitas e com sua atitude enérgica e ameaçadora, desembainham as facas e responde-lhe o patrão quase convencido da derrota do fazendeiro:

— Não espanco ninguém, garanto e defendo os víveres, que me foram entregues e pelos quais sou responsável.

As palavras de Freitas acordaram nos famintos um resto de energia, um último esforço da vontade, e a onda de criaturas imóveis e súplices moveu-se na direção dos contendores.

[...]

Freitas, receoso de ser envolvido na onda e obrigado depois, para salvar-se, a abrir caminho com o terçado, dispôs-se a ultimar com o freiteiro as suas negociações:

— O perigo está iminente; se prezam a vida, abandonem o campo.

— Miserável, amotinaste o povo e agora me aconselha a fuga — disse o patrão num ímpeto de cólera, lançando-se com os companheiros sobre o fazendeiro, para feri-lo.

Freitas, que jogava cacete com muita destreza e arte, esperou a agressão e, antes de alcançarem-no as facas dos comboieiros como uma intimação ao dono do comboio, desarmou-o com um golpe num abrir e fechar de olhos. Aquele ato de bravura intimidou os freiteiros, que, temendo mais cólera e o terçado de Freitas do que o prejuízo dos víveres, cederam o campo (TEÓFILO, 2011, p. 77-78).

Como podemos ver, o vaqueiro, indignado com a agressão contra os miseráveis, decide lutar em favor desses, e para isso recorre ao auxílio de um terçado. O sertanejo, ainda muito incomodado com as cenas de atrocidades praticadas pelos freiteiros, dirige-se ao encontro dos comboieiros e questiona a violência empreendida contra os flagelados. A ousadia de Freitas incita a turba de retirantes que desejava uma porção de farinha. O sertanejo constatando que a situação poderia se agravar a qualquer momento, adverte o comboieiro a ceder, porém esse se recusa, desembainha a faca e ataca o vaqueiro. Freitas, experiente no manuseio do cacete, desarma o comboieiro de maneira magistral, fato que surpreende os freiteiros e os amedronta ainda mais. Freitas atua quase como um samurai que manuseia a sua espada de maneira hábil, ágil e com extrema bravura, assim como observado pelo narrador “Aquele ato de bravura intimidou os freiteiros”.

No segundo plano, naturalista, a miséria, a animalização, as patologias e as degenerações biológicas marcam acentuada presença na camada pobre de retirantes, segundo podemos observar no trecho a seguir, onde um flagelado age de maneira animalizada. Nesta passagem, são destacados aspectos deterministas e animalescos do retirante que rangia os dentes, emitia sons guturais, comia pedaços do próprio corpo, farejava a carne humana alheia e desejava rasgá-la a dentadas:

O fazendeiro aproximando-se do faminto fitou-o com energia e com um gesto ordenou-lhe que saísse. O infeliz coçou-se, roeu as unhas com gula e desespero, rangeu os dentes, mastigou a saliva e articulou com dificuldade — fome — mas em um som abafado e todo gutural.

Freitas ouvi-o, e com um leve movimento de cabeça mostrou-se entendido, ordenando-lhe depois, com um gesto ainda mais imperioso que se retirasse.

O faminto não obedecia; e continuava a roer as unhas e a comer as escamas que se desagregavam da pele. Agora fitava o rosto de Carolina perto de si, completamente exposto e alumiado em cheio pela luz da fogueira. Percebia os tons daquela carnação, mas com o apetite de besta esfomeada. As narinas dilataram-se-lhe mais, fareja, sorve o cheiro daquela carne sadia na qual tem ímpetos de saciar a fome, de rasgá-la a dentadas (TEÓFILO, 2011, p. 63).

No que se refere a *Luzia-Homem*, os aspectos romanescos, como analisaremos mais adiante, estão presentes nas façanhas praticadas pelas personagens do primeiro plano que atuam como heróis e heroínas nascidos da seca. Concernente às características naturalistas, no segundo plano, chama atenção a ênfase dada ao teor descritivo da miséria, segundo podemos perceber no fragmento abaixo:

Na rua, atravancada por enormes e pesados carros toscos, arrastados por muitas juntas de bois magros, escapados da devastação do gado, carros de pesadas rodas inteiriças e oblongas para que as excrescências do círculo, nos tambores, diminuíssem o esforço da tração, sobrecarregados de fardos, caixas de víveres e mercadorias, amarradas entre os altos fueiros; por entre eles e os bois, deitados, rendidos de fadiga, e ruminando tranquilos, sonolentos, e os lábios cinzentos, lubrificadas de baba espessa, deslizava a interminável torrente de retirantes andrajosos, esqueléticos, torpemente sórdidos, parando de porta em porta, a mendigarem uma migalha, ossos, membranas intragáveis, os resíduos destinados a repasto de cães.

[...]

“Magotes de crianças nuas, de hedionda magreza de esqueleto, de grandes ventres, obesos e lustrosos como grandes cabaças, lançavam olhares, terríveis de avidez, sobre pilhas de rapaduras”.

[...]

“Luzia atravessou, rapidamente, o largo da feira, evitando o contato e desviando os olhos dos grupos de mendigos nauseabundos, pois se ainda não habituara ao pungente espetáculo da miséria ínfima, degradada e feroz (OLÍMPIO, 1984, p. 124-126).

Nessa passagem transcrita, sobressai o emprego exagerado de adjetivos para retratar, quase que de forma pictórica, a miséria. No total, o narrador lança mão de vinte e cinco adjetivos para retratar o cenário de miséria: “bois **magros**; **escapados**”; “bois, **deitados**, **rendidos**, **tranquilos**, **sonolentos**”; “lábios **cinzentos**, **lubrificados**”; “baba **espessa**”; “retirantes **andrajosos**, **esqueléticos**, torpemente **sórdidos**”; “membranas **intragáveis**”; “crianças **nuas**, de **hedionda** magreza de esqueleto, de **grandes** ventres, **obesos** e **lustrosos** como **grandes** cabaças”; “**terríveis** de avidez”; mendigos **nauseabundos**”; “**pungente** espetáculo”; “miséria **ínfima**, **degradada** e **feroz**”. Verificamos, pois, a necessidade do narrador de descrever de maneira pungente a miséria da camada de retirantes.

Ao contrário do que ocorrera em *Senhora*, o segundo plano de *A Fome* e *Luzia-Homem* não altera o andamento do primeiro, mas se coloca em oposição para salientar o seu oposto, uma vez que tudo se enquadra na perspectiva do narrador que modifica os apontamentos da narrativa a partir da origem social das personagens: romântico para os

provenientes das camadas mais elevadas; naturalista para os pobres. Nesse mesmo sentido, Rodrigo de Albuquerque e Marques observa, na sua tese de doutorado *A nação vai à província: do romantismo ao modernismo no Ceará*, que nos romances *A Fome* e *Luzia-Homem*, o plano secundário é a oposição do primário, aquilo que é visto como aspecto positivo no primeiro, no segundo é tomado por negativo. Ao passo que, no primeiro plano, a dor e as adversidades são símbolos de grandeza, no segundo são tidos como correção. Se no plano principal o amor filial se faz presente, no segundo há cenas escabrosas, estupros e pais assassinando filhos, conforme vemos a seguir:

O segundo plano é a inversão do primeiro, um mundo invertido: o que vale para um não vale para o outro, o que no primeiro plano é positivo, no segundo é negativo; enquanto a dor e sofrimento no primeiro plano são sinais de grandeza e rendição, no segundo são castigo e justiça; se no primeiro plano há cenas amorosas, no segundo, há perversão e estupro; se no primeiro plano o amor filial é regra, no segundo os pais matam seu bebês etc (MARQUES, 2015, p. 118).

Essa distinção no tratamento dos estratos sociais que povoam o segundo plano da composição das duas narrativas revela a visão preconceituosa do narrador em relação às camadas inferiores, que são tratadas com frieza e distanciamento, enquanto os ex-proprietários de terra recebem a empatia e solidariedade do narrador. Desse modo, os narradores sugerem que as classes inferiores são suscetíveis à degradação moral, enquanto as camadas superiores se manteriam incorruptíveis ou menos suscetíveis à animalização. Albuquerque e Marques (2015) ainda destaca que essa concepção estava em consonância com o discurso institucionalizado de marginalização das massas desvalidas da recente República:

Em *A Fome* e em *Luzia-Homem*, além da atração pelo grotesco, havia definitivamente um programa deliberado para diminuir a dignidade das personagens pobres e cercear seus direitos, em consonância com todo o discurso institucionalizado de marginalização das massas da recente República (MARQUES, 2015, p. 119).

Ao contrário do que ocorre às personagens de “boa descendência”, os narradores dos romances de Rodolfo Teófilo e Domingos Olímpio não fornecem informações sobre o passado dessas figuras miseráveis, que pintam o cenário desolador da seca. Não há um rosto que se individualize nessa massa uniforme de miséria e, com isso, os flagelados pobres não recebem a simpatia do leitor e, muito menos, a do narrador.

O apagamento da individualidade na massa de pobres revela o distanciamento do narrador em relação à realidade dos mais desvalidos. Todavia, acerca de *Luzia-Homem*, o corte do pobre no plano da intriga, isto é, no primeiro plano, sofre um efeito adverso e a sua presença se dá através de um processo de síncope. Como observa Zulmira Ribeiro Tavares: “O autor leva o leitor a eles não por um processo de ligação, mas de síncope. Não por aproximá-los mas por afastá-los, separá-los, *cortá-los* da intriga” (TAVARES, 1983, p. 55). Quer dizer, a presença da camada pobre no plano da intriga se dá pela sua ausência. Tavares

ainda observa que: “Sua inexistência no plano da intriga como participantes corresponde em suma à sua inexistência como participantes dos frutos do progresso de Sobral” (TAVARES, 1983, p. 55). Em outros termos, a ausência dos pobres no primeiro plano corresponde ao apagamento dessa camada de desvalidos no que diz respeito ao usufruto do progresso da cidade.

Em *A Normalista*, de 1893, narra-se a história da estudante Maria do Carmo, filha de Bernadino Mendonça, ex-proprietário de terra que, em razão da seca de 1877, é obrigado a migrar com sua família rumo a Fortaleza. Ao chegar à capital cearense, Bernadino resolve tentar a sorte nos seringais do Pará e, assim, deixa Maria do Carmo sob a responsabilidade de seu padrinho, João da Mata, amanuense. A beleza da normalista chama a atenção de Zuza, estudante de direito e filho do Coronel Souza Nunes, mas também do ardiloso João da Mata, que abusa sexualmente da afilhada e a engravida. Em vista da possibilidade de um escândalo, o amanuense resolve despachar a normalista para o sítio afastado de Dona Joaquina e Mestre Cosme, retirantes da seca de 1877 e conhecidos de João da Mata. No momento do nascimento, por descuido da parteira, o bebê da estudante cai no chão e morre.

Não há na narrativa uma divisão romântica/naturalista sob a preconceituosa perspectiva social. No romance de Caminha ([1893]1994), também percebemos que o narrador adota uma postura antiburguesa, como podemos inferir nos excertos a seguir, nos quais o narrador chama a atenção para as manias aristocráticas de Zuza:

O FUTURO BACHAREL em leis ou simplesmente o Zuza, como era conhecido em Fortaleza o filho do Coronel Souza Nunes, passava uma vida regalada, usufruindo largamente a fortuna do pai avaliada em cerca de cem conto de réis. O coronel franqueava a burra ao filho com uma generosidade verdadeiramente paternal. Queria-o assim mesmo com todas as suas manias aristocráticas e afidalgadas, com os seus jeitos elegantes, arrotando grandeza e bom gosto, tal qual o presidente da província de quem se dizia amigo (CAMINHA, 1994, p. 49).

No fragmento acima, o narrador ironiza a figura de Zuza ao relativizar a importância depositada no futuro título acadêmico do jovem: “O FUTURO BACHAREL em leis ou simplesmente o Zuza”. O emprego do advérbio de modo “simplesmente” deprecia o valor conferido à formação superior, muito cara à sociedade aburguesada da época. Esse aspecto irônico pode ser facilmente observado em outras passagens: “Minha senhora” dizia o futuro bacharel” (CAMINHA, 1994, p. 41); “Realmente! Começava cedo a sua carreira amorosa e começava por um aspirante a bacharel!” (CAMINHA, 1994, p. 41).

Novamente fica evidente o caráter ácido do narrador ao se referir ao jovem. Vale ressaltar que era uma prática corriqueira por parte da burguesia aristocrática da época enviar seus herdeiros para estudarem Direito em Recife, como no caso de Zuza, ou, até mesmo, na Europa. Dessa maneira, compreendemos que o sarcasmo do narrador, ao fazer referência ao

futuro título acadêmico do jovem, representa uma postura antiburguesa, uma vez que, como mencionado anteriormente, era moda na burguesia aristocrática enviar os filhos para estudarem Direito na capital de Pernambuco ou nas metrópoles da Europa.

O narrador também relata que o jovem vivia uma vida dedicada a desfrutar da fortuna do pai e que suas condutas aristocráticas e afidalgadas eram fruto de alegria a seu pai, o coronel Souza Nunes, que o queria “arrotando grandeza e bom gosto”. A expressão “arrotando grandeza e bom gosto” denuncia o tom irritado do narrador em relação a essa cultura burguesa que acometia a aristocracia cearense. Zuza, assim como seu pai, admirava o progresso das cidades europeizadas, conforme podemos depreender no fragmento abaixo:

Às seis horas da tarde já lá estava ele, no Trilho, em casa do amanuense, queixando-se da monotonia da vida cearense e gabando, com ares de fidalgo, a capital de Pernambuco. Ali, sim, a gente pode viver, pode gozar. Muito progresso, muito divertimento: corridas de cavalos, uma sociedade papa-fina muitíssimo educada, magníficos arrabaldes, certo bom gosto nas *toilettes*, nos costumes, certas comodidades que ainda não havia no Ceará... (CAMINHA, 1994, p. 25).

Ou ainda na passagem a seguir, na qual é explicitado o modo de vida aburguesado do coronel Souza Nunes:

O coronel gostava de passar bem, de “fazer figura”, e, até certo ponto, revelava uma natureza delicada que não era indiferente ao aspecto exterior das coisas: sabia mesmo aquilatar objetos de arte, escolher *bric-à-bracs*. No que respeita a asseio ninguém o excedia. Era o que se pode chamar “um homem de bons costumes”, um pouco orgulhoso e duma suscetibilidade a toda prova em matéria de dignidade pessoal: irreprensível e caprichoso na intimidade doméstica como na vida pública.

Fazia gosto a sala de visitas, forrada a papel-veludo claro com ramagens cinzentas, mobiliada com inexcusável graça, sem ostentação, sem luxo, mas onde se notava logo certa correção no arranjo dos móveis, na colocação dos quadros, na limpeza dos cristais.

Ao fundo, entre as duas portas altas e esguias que diziam para o interior da casa, ficava o piano, um Pleyel novo, muito lustroso, sempre mudo, sobre o qual assentavam estatuetas de *biscuit*. À direita, descansando sobre grandes pregos dourados, o retrato a óleo do coronel com a sua barba em ponta, olhava para o piano, muito sério, em simetria com o da esposa.

O corredor da entrada separava a sala de visitas do gabinete do Zuza que ficava à esquerda. — “Não faltava mais nada!” repetia mentalmente o coronel estendido na espreguiçadeira de lona, pernas trançadas, defronte da varanda, aparando as unhas.

Em casa usava calças brancas, paletó de seda amarelo e sapatos de entrada baixa com flores de lã (CAMINHA, 1994, p. 51-52).

Na primeira passagem, Zuza destaca o progresso de Recife, o atraso da capital cearense e aponta a prática de corridas de cavalo, esporte tipicamente europeu. Além disso, emprega em seu discurso a palavra *toilette*, vocábulo de origem francesa. No segundo excerto, chama atenção a sensação de regalo, conforto, desfrutada pelo coronel em sua casa. Franco Moretti, no livro *O burguês entre a história e a literatura* (2014), analisa que o lar burguês é a corporificação do conforto. Moretti lembra que, no século XVIII, Charles Morazé, em *Os burgueses: à conquista do mundo*, observara que a Inglaterra também lançara a moda da felicidade de estar em casa, isto é, daquilo que ela chamava de *comfort*, e que o mundo

chamará de conforto. Desse modo, Moretti recorre à etimologia da palavra “conforto” e analisa que o vocábulo *comfort* é uma forma composta do latim tardio — cum + forte —, que teve sua origem no inglês do século XVIII, denotando “fortalecimento, estímulo, auxílio, socorro”. O crítico ainda ressalta que essa semântica permaneceu ao longo dos quatro séculos seguintes: “revigoramento ou amparo físico”, “alívio”, “auxílio na carência, na dor, enfermidade, na perturbação ou aflição mental”. Somente, em fins do século XVIII, houve mudança na semântica dessa palavra. O conforto passa a ser aquilo que assume a normalidade como ponto de início e que “*almeja o bem-estar como um fim em si mesmo*” (MORETTI, 2014, p. 53) que independa de qualquer infortúnio, ou seja, “uma coisa que gera ou propicia prazer e satisfação (comumente, no plural, distinguindo-se de coisas necessárias de um lado e luxuosas de outro)” (MORETTI, 2014, p. 53).

A sala de visitas de Nunes era um ambiente confortável ao ponto do coronel pensar que “Não faltava mais nada!”, repetia mentalmente o coronel estendido na espreguiçadeira de lona, pernas trançadas, defronte da varanda, aparando as unhas” (CAMINHA, 1994, p. 51). Com isso, fica claro que a sala de visitas propicia prazer e satisfação a Nunes, assim como argumenta Moretti (2014). Embora o narrador tenha afirmado que o cômodo não apresentasse luxo ou ostentação, “sem ostentação, sem luxo”, a presença de objetos desnecessários para o conforto do coronel, como a presença do piano Pleyel, que ninguém tocava, pois estava sempre mudo, leva a entender que era apenas um utensílio decorativo, que tinha como serventia acomodar as estatuetas de biscuit: “o piano, um Pleyel novo, muito lustroso, sempre mudo, sobre o qual assentavam estatuetas de *biscuit*” (CAMINHA, 1994, p. 51). Em sua análise, Moretti (2014) observa que o luxo sempre está além das necessidades comuns, ou seja, do conforto, conforme podemos inferir no excerto abaixo, onde o crítico cita a obra *A teoria da classe ociosa* (1987), de Thorstein Veblen, para embasar a sua defesa:

O luxo sempre está em alguma medida fora do comum; o conforto, nunca. Dá o profundo senso comum acerca dos prazeres deste, tão diversos do perverso deleite do luxo em ser “enfeitado, grotesco, inconveniente [...] a ponto de dar nos nervos”, como afirmou Veblen com furor em *A teoria da classe ociosa* (1899) (MORETTI, 2014, p. 55).

Em contrapartida, o conforto, segundo ressalta Moretti (2014), é despretenso, prosaico e sua estética, quando existe, é funcional e adaptada ao dia a dia, conforme verificamos no fragmento a seguir:

O conforto se mantém despretenso, prosaico; sua estética, se é que existe uma coisa dessas, é contida, funcional, adaptada ao dia a dia e até ao trabalho (MORETTI, 2014, p. 56).

No excerto acima, o crítico aponta que o conforto, ao contrário do luxo, é funcional e simples. Outro aspecto que merece ser salientado no estilo de vida do coronel são as roupas

que essa figura usava na própria casa: “Em casa usava calças brancas, paletó de seda amarelo e sapatos de entrada baixa com flores de lã”. Moretti (2014, p. 206) destaca que Joseph Schumpeter, no ensaio *Capitalism, socialism and democracy* (1975), observara que “o estilo de vida capitalista poderia ser descrito tranquilamente — e talvez de maneira muito sugestiva — nos termos da gênese do terno moderno”. Nesse sentido, o crítico italiano ressalta que o terno era usado indistintamente no trabalho ou no dia a dia, como percebemos no excerto a seguir:

Originado na indumentária campestre, o terno era usado tanto como um traje comercial quanto como um sinal de elegância cotidiana genérica, mas sua associação com o trabalho o tornou inapropriado para ocasiões mais festivas e concorridas (MORETTI, 2014, p. 206).

Mesmo no conforto do seu lar, o coronel lançava mão do uso de terno, de maneira que tal ação representa uma séria preocupação em “fazer figura”, assim como observado pelo narrador, adotando, dessa forma, uma elegância cotidiana genérica traduzida em luxo, que extrapola o conforto corporificado no lar burguês, uma vez que esse último é desprezioso, prosaico e funcional.

Com isso, depreendemos que o narrador, em sua posição antiburguesa, ironiza a moda da burguesia aristocrata da época de enviar os filhos para estudarem Direito em Recife, bem como descreve a corporificação do conforto no lar burguês e aponta de forma ácida as futilidades luxuosas encontradas nessas casas. Em seu estudo, Marques (2015) indica esse tom irritado do narrador ao abordar assuntos ligados à burguesia aristocrata retratada em *A Normalista* e sugere que esse aspecto configura a estética do romance, assim como podemos constatar neste fragmento: “O tom irritado do narrador se aguça ao tratar desses assuntos, denunciando uma posição antiburguesa e antirromântica compatível com a estética do livro” (MARQUES, 2015, p. 127).

Por último, assim como nas narrativas anteriores, não é possível verificarmos a presença de pobres no desenvolvimento do enredo, a única menção às camadas inferiores se dá na cena em que é descrita a divisão em pavimentos do Passeio Público, cartão postal de Fortaleza, onde as avenidas eram ocupadas de acordo com a camada social:

A avenida Caio Prado tinha o aspecto fantástico de um terraço oriental onde passeassem princesas e odaliscas sob um céu de prata polida, com as suas filas de combustores azuis, encarnados e verdes, com as suas esfinges... Senhoras de braço dado, em *toilettes* garridas, iam e vinham no macadame, arrastando os pés, ao compasso da música, conversando alto, entrechocando-se, numa promiscuidade interessante de cores, que tinham reflexos vivos ao luar: de um lado e de outro da avenida duas alas de cadeiras ocupadas por gente de ambos os sexos, na maior parte curiosos que assistiam tranquilamente o vai-e-vem contínuo dos passeantes.  
[...]

E dirigiam-se para a Avenida Carapini, ensombrada pelos castanheiros, que formavam uma como abóbada compacta de ramagens através das quais o luar coava-se aqui e ali, pelas clareiras.

Puseram-se por ali a esperar, em pé defronte dos gnomos de louça, à beira dos reservatórios de água onde cruzavam gansos e marrequinhas vadias que gasnavam alegremente inundadas de luar, ou caminhando devagar, iam contando os minutos, enquanto a música, no coreto, executava trechos alegres de operetas em voga. No botequim, rodeado de toscas mesinhas de madeira, abriam-se garrafas de cerveja com estrondo e havia um movimento desusado de gente. As normalistas afastaram-se para mais longe.

[...]

E continuava a chegar gente e a encher o Passeio por todas as avenidas do primeiro plano, cruzando-se em todos os sentidos, acotovelando-se, confundindo-se. Na Mororó, mais larga que as outras, havia uma promiscuidade franca de raparigas de todas as classes: criadinhos morenas e rechonchudas, com os seus vestidos brancos de ver a Deus, de avental, conduzindo crianças; filhas de famílias pobres em trajes domingueiros, muito alegres na sua encantadora obscuridade; mulheres de vida livre sacudindo os quadris descarnados, com ademanos característicos, perseguidas por uma troça de sujeitos pulhas que se punham a lhes dizer gracinhas insulsas. Toda uma geração nascente, ávida de emoções, cansada de uma vida sedentária e monótona, ia espaiar-se no Passeio Público aos domingos e quintas-feiras, gratuitamente, sem ter que pagar dez tostões por uma entrada, como no teatro e no circo.

Ali não havia distinção de classes, nem camarotes, nem cadeiras de primeira ordem: todos tinham ingresso para saracotear nas avenidas ao ar puro das noites de luar (CAMINHA, 1994 p. 100-101).

Como vemos, não há um rosto que se individualize na massa de pobres. Ao tratar da Avenida Mororó, destinada à parcela desvalida, o narrador destaca apenas a presença de “criadinhos morenas e rechonchudas” acompanhadas de “filhas de famílias pobres em trajes domingueiros”.

Com isso, ainda que o narrador critique acidamente a burguesia, está ausente, assim como nos outros dois livros, a representatividade das classes mais baixas na figura de alguma personagem que seja oriunda de estratos sociais menos favorecidos.

Quanto ao romance *A Bagaceira*, de 1928, Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira* (1980), e J. H. Dacanal, em *O Romance de 30* (2018), enquadram o livro de Almeida ([1928] 1988) dentro do conjunto de obras pertencentes ao Romance de 30. Todavia, em nossa pesquisa, entendemos que a narrativa do escritor paraibano ainda traz características pertinentes aos primeiros romances de temática da seca, ou seja, *A Fome* ([1890]2011), *A Normalista* ([1893]1994) e *Luzia-Homem* ([1903]1984), porquanto, em *A Bagaceira* ([1928]1988), ainda não se verifica a presença de pobres no primeiro plano e a linguagem empregada, em certas passagens, corresponde a vocábulos científicos, de modo que o livro de Almeida ([1928]1988), segundo esses aspectos, poderia também ser situado no rol de obras pertinentes ao primeiro ciclo de romances das secas. A narrativa do escritor paraibano apresenta como protagonistas Dagoberto Marçau, senhor de engenho, Lúcio, seu filho, Soledade, filha do ex-proprietário de terra Valentim Pedreira, que antes da seca chegara a possuir “100 vacas de ponta serrada e muito boi erado” (ALMEIDA, 1988, p. 17), e



Pirunga, irmão de criação de Soledade. Em consequência da seca, a família de Valentim migra do sertão e encontra morada nas terras do senhor de engenho Dagoberto, que tornar-se-á amante de Soledade e, por extensão, rival de seu filho Lúcio e de Pirunga, uma vez que estes dois também são apaixonados pela retirante.

Conquanto *A Bagaceira* almeje atribuir um pouco mais de importância às personagens de estratos inferiores através da rivalidade entre sertanejos e brejeiros, essa divisão não é suficiente para colocar as personagens pobres no status de protagonistas. Assim como nos outros romances das secas, os retirantes pobres integram o coletivo através de camponeses miseráveis, afligidos por uma barbárie que os desumaniza, sem que se destaque alguma individualidade nessa massa de flagelados. Os únicos a serem realçados no bloco de retirantes são aqueles que em outros tempos foram proprietários de terra, segundo podemos verificar no excerto a seguir:

Saiu para enxotá-los e, como visse que traziam um cavalo, contra os hábitos dessa peregrinação, aferrou-se, cada vez mais, na recusa.  
Suspeitou que se tratava de gente de certa condição, incapaz de uma vida útil  
(ALMEIDA, 1988, p. 6).

O elemento responsável por despertar a atenção de Dagoberto é a presença do cavalo, que a família trazia consigo. O animal é visto, pelo senhor de engenho, como um símbolo que identifica esses retirantes a um passado de posses e, portanto, a pessoas de “boa origem”. Em oposição, os retirantes pobres não recebem destaque e não é dada ao leitor a possibilidade de conhecer a história da rale, a não ser pelo prisma da seca, que os descaracteriza e apaga suas peculiaridades.

Posto isso, depreendemos que *A Bagaceira*, a despeito de sugerir maior importância às classes desassistidas, por meio da rivalidade entre sertanejos e brejeiros, continua a apagar, assim como em *A Fome*, *Luzia-Homem* e *A Normalista*, os estratos inferiores do plano principal.

## 2.2 Heroísmo à europeia

Outro aspecto pertinente ao primeiro ciclo dos romances das secas, anteriores a *O Quinze* ([1930]2018), exceto em *A Normalista* ([1893]1994), é a maneira exótica pela qual são apresentadas, “artificialmente”, aos leitores europeizados, as personagens dos estratos superiores, que, como discutimos, compõem o primeiro plano dessas narrativas. Além de apresentarem robustez moral, essas figuras também são dotadas de atitudes heroicas e características hercúleas. Em *A Fome* ([1890]2011), Manuel de Freitas, por exemplo,

municiado de uma enorme força física, que o narrador não hesita em ostentar, é capaz de escalar um outeiro de dez metros através de um cipó, como podemos ver em:

Em pouco tempo chegou ao sopé do outeiro, que era formado por quatro grandes rochas superpostas.

Aquela mole de granito de milhares de toneladas era uma prova geológica dos cataclismos por que passou o globo. Talhadas a pique em todas as faces, eram de ascensão difícilíssima se não impossível. A superfície superior era eriçada de alguns arbustos secos.

Freitas examinou com atenção a muralha a escalar. Nem um ponto vulnerável. A mole tinha a forma de um enorme polvo, cujos tentáculos eram grossos cipós que desciam do vértice ladeando-a até o solo. As hastes lhe serviriam de escada. Avaliou-lhes a resistência, balançando com força a que achou mais forte, pendurando-se e executando alguns movimentos de vaivém. Estava presa à rocha como se fizesse parte de seus elementos. A altura a galgar era de dez metros. Pendurou-se ao cipó e sua musculatura ágil e forte em um instante pô-lo no vértice da rocha. Os músculos não precisavam do apoio; os braços guindavam o corpo e, para ostentarem força durante a ascensão, a cabeça esteve sempre no nível dos punhos. Quando a musculatura se contraía, via-se a manga da camisa no terço superior do braço se estiraçar com o volume do novelo de músculos. Freitas chegou ao vértice da pedra, mas difícil era galgar-lhe a superfície. Dez vezes esteve quase perdido, quase se precipitou, enfim, por um esforço supremo, pisou com firmeza a rocha (TEÓFILO, 2011, p. 36-37).

A partir dessa citação, fica evidente a pretensão de evidenciar o tamanho da façanha de Freitas. O narrador chega a fazer uso de superlativo e salienta que o monte “era formado por quatro grandes rochas superpostas”, “de milhares de toneladas”, “de ascensão difícilíssima se não impossível” e “Nem um ponto vulnerável”. Nessa mesma medida, o narrador também não economiza em enaltecer a fisiologia hercúlea da personagem, pois “sua musculatura ágil e forte em um instante pô-lo no vértice da rocha”, “Os músculos não precisavam do apoio; os braços guindavam o corpo e, para ostentarem força durante a ascensão, a cabeça esteve sempre no nível dos punhos” e “Quando a musculatura se contraía, via-se a manga da camisa no terço superior do braço se estiraçar com o volume do novelo de músculos”.

Todavia, a maior proeza de Freitas não fora esta, mas a cena na qual entra em confronto com uma onça e a abate com “sua agilidade pasmosa” (TEÓFILO, 2011, p. 40), utilizando a seu favor um chapéu de couro e uma faca. Nesta passagem, repleta de drama, o narrador novamente não poupa elogios a Freitas, que animado pela convicção de que a onça não resistirá à sua musculatura e ao seu terçado a ataca de súbito (TEÓFILO, 2011, p. 40).

Além de apresentar um Hércules à brasileira, a narrativa conduz o leitor a realizar uma leitura extravagante, ou seja, hiperbólica, das ações de Freitas. Esse aspecto exótico<sup>2</sup>, presente

---

<sup>2</sup> O conceito de exótico adotado neste trabalho tem como base a obra *As Contraliteraturas*, de Bernard Mouralis. No capítulo III, “O texto exótico como revelador da diferença”, Mouralis defende, entre outros aspectos, que o exotismo é também a inserção, no campo literário, de outros homens, pois, conforme o estudioso, a partir do século XV, as Grandes Navegações e a empreitada colonial despertaram a atenção dos europeus para a existência de uma humanidade distinta, ou seja, diferente culturalmente, ao que se refere ao modo de habitação, subsistência, organização social,

em *A Fome*, está atrelado à necessidade de construção de uma identidade nacional e a invenções, transformadas em estereótipos, que têm como objetivo satisfazer o leitor urbano, europeizado artificialmente.

Após a Independência, foi necessário mostrar que havia, no Brasil, uma literatura que exprimia características julgadas como nacionais. Daí a importância dada, no Romantismo, ao indígena, visto como expressão contundente de brasilidade, e ícone da mitologia nacional. A ideia de país novo promovia a necessidade de criar e salientar aspectos da realidade brasileira, porquanto havia a preocupação de construir a identidade nacional da jovem nação a partir da ênfase às características naturais e da construção de figuras representativas dessa brasilidade. Antonio Candido, em “Literatura e Subdesenvolvimento”, observa:

No começo do período independente, que coincidiu com o Romantismo, esse elemento de identificação e comunhão foi o Indianismo, que apresentava o habitante original do país como espécie de antepassado mítico, oposto ao colonizador. Pouco depois surgiu o regionalismo na ficção, assinalando as peculiaridades locais e mostrando cada uma delas como outras tantas maneiras de ser brasileiro. Por estarem organicamente vinculada à terra e pressuporem a descrição de um certo isolamento cultural, tais peculiaridades pareciam a muitos representar melhor o país do que os costumes e a linguagem das cidades, marcadas pela constante influência estrangeira (CANDIDO, 2017, p. 245).

O crítico afirma ainda que o regionalismo é decorrente da preocupação de se construir uma identidade nacional a partir da ênfase às peculiaridades locais, pois o fato dessas particularidades estarem ligadas à terra proporciona uma sensação de pureza, porquanto os costumes e a linguagem não estariam marcados por elementos estrangeiros. Em decorrência desse espírito puritano é que surge a presença literária do sertanejo, representante “impoluto” dessa nacionalidade, pois este estaria isento, assim como o indígena, do cosmopolitismo que “afligia” os centros urbanos. No entanto, como já observado anteriormente, Freitas é um Hércules à brasileira. Esse aspecto hercúleo do sertanejo Freitas está relacionado à influência cultural de fórmulas literárias que a literatura brasileira recebeu, ao longo de sua formação, dos países europeus. No texto “A presença do Ocidente”, Candido salienta:

Quatro grandes temas presidem à formação da literatura brasileira como sistema entre 1750 e 1880, em correlação íntima com a elaboração de uma consciência nacional: o conhecimento da realidade local; a valorização das populações aborígenes; o desejo de contribuir para o progresso do país; a incorporação aos padrões europeus (CANDIDO, 2017, p. 70-71).

Ainda que o crítico aponte para um arco temporal entre 1750-1880, entendemos que há resquícios dessa afirmação no romance de Teófilo, de 1890. No texto “Natureza e Rusticidade”, Candido aponta que as formas ideais de homem invocados nas obras oferecem a chave para compreender a relação da literatura com o momento ideológico e histórico:

---

língua, crenças, costumes, etc. Nesse sentido, entendemos que a existência dessa diferença está relacionada ao modo etnocêntrico do observador, que se julga culturalmente superior.

Em história literária, convém sempre indagar qual o tipo, ou tipos ideais de homem invocado, explícita ou implicitamente, nas obras dos escritores, porque ele nos dá quase sempre a chave para compreender a correlação da literatura ao momento, ideológico e histórico (CANDIDO, 2017, p. 60).

Luciana Murari, em *Regionalismo Modernização e Crítica Social na Literatura Brasileira* (1997), também ressaltou essa estratégia de construção de protagonistas paradigmáticos:

A elaboração ficcional a partir de protagonistas paradigmáticos, ainda que não representativos da realidade social de seu tempo, atuava, sem dúvida, como uma estratégia normativa, destinada ao estabelecimento do padrão físico e comportamental desejável, o que se dá em *A fome* e *Maria Rita* (ARAÚJO; OLIVEIRA, 210, p. 242-243).

Desse modo, entendemos que Freitas é uma mistura de elementos locais (narrados como exóticos) e universais, porquanto deseja construir o estereótipo de um herói brasileiro e, ao mesmo tempo, valer-se de modelos europeus para a configuração dessa personagem. Dialogando, ainda com Candido, este considera que o atraso brasileiro oferece peculiaridades da realidade local, o qual insinua um regionalismo que, ao parecer afirmação da identidade nacional, pode ser interpretado, na verdade, como um modo de oferecer ao público europeu ou europeizado o exotismo que ele desejava desfrutar:

Atraso que estimula a cópia servil de tudo quanto a moda dos países adiantados oferece, além de seduzir os escritores com a migração, por vezes migração interior, que encurrala o indivíduo no silêncio e no isolamento. Atraso que, entretanto, no outro lado da medalha propõe o que há de mais peculiar na realidade local, insinuando um regionalismo que, ao parecer afirmação da identidade nacional, pode ser na verdade um modo insuspeitado de oferecer à sensibilidade europeia o exotismo que ela desejava, como desfástico; e que se torna desta maneira forma aguda de dependência na independência (CANDIDO, 2017, p. 189).

Tal ação fornece ao leitor urbano e europeizado uma realidade turística que aprazaria ver nos trópicos. Considerando que o número de leitores no Brasil era irrisório, tendo em vista o alto percentual de analfabetismo entre seus habitantes, notar-se-á que essas obras que buscam retratar o exótico têm endereço certo, isto é, o público urbano europeizado, aburguesado, que almejava gozar dos aspectos exóticos desse Brasil de amarras arcaicas.

Durval Muniz de Albuquerque Júnior, no livro *A invenção do Nordeste e outras artes* (2011), analisa que o Nordeste é uma invenção recente na história brasileira. Segundo o historiador, o Nordeste deixa de ser simplesmente a área seca do Norte, para assumir, à parte, uma identidade racial, econômica, social e cultural, que serão inventadas, nordestinizadas, por intelectuais que atribuem à região fala e imagem. O Nordeste passa a ser, então, uma cristalização de estereótipos que são subjetivados como aspectos do ser nordestino e do Nordeste, de modo a reificar determinados elementos e aspectos da vida social:

O perigo dos discursos identitários é, exatamente, o de rebaixar o histórico ao natural, reificando determinados elementos e aspectos da vida social, desconhecendo que cada gesto humano, cada forma de usar seus sentidos, cada fibra de sua musculatura, cada calo em suas mãos conta uma história, assim como cada sentimento, cada paixão, cada

medo, cada sonho recolhe elementos desta historicidade (ALBUQUERQUE, 2021, p. 344).

Esses estereótipos, que ignoram muitas vezes o elemento histórico, repercutem de tal modo que passam a ser difundidos pelos meios de comunicação, artes, pelos habitantes de outras regiões e, até mesmo, pelos habitantes do próprio Nordeste. Ou seja, essa visibilidade e dizibilidade, usando as expressões de Albuquerque, não nascem apenas fora do Nordeste, mas também a partir de seu próprio discurso e por meio do seu povo. Por isso, Albuquerque considera que: “o Nordeste quase sempre não é o Nordeste tal como ele é, mas é o Nordeste tal como foi nordestinizado (ALBUQUERQUE, 2021, p. 348). Em contrapartida, esse discurso, que ressalta essas características, era empregado para enaltecer o sentimento de superioridade do Sul, que se julgava cosmopolita e avançado:

Não são ainda resquícios de uma visibilidade e de uma dizibilidade que segmentavam o país em dois pólos antagônicos, representando o Nordeste todas as negatividades do país e o Sul, as suas positivities? Este olhar e esta fala da mídia reproduzem, em grande parte, as hierarquias espaciais, as hierarquias identitárias, que realimentam as desigualdades sociais, econômicas e culturais no país. Operando com estereótipo, ele demonstra toda a sua pretensão de deter um saber prévio sobre o outro, um saber atento apenas às diferenças externas, mais superficiais; as diferenças típicas, diferenças que, em vez de questionar as identidades cristalizadas, as repõem (ALBUQUERQUE, 2021, p. 353-354).

Assim, inferimos que esse exotismo atribuído a Freitas e a suas ações é uma idealização, uma invenção que tem como finalidade construir uma identidade nacional, satisfazer o leitor urbano europeizado e construir uma imagética de superioridade do Sul, que se julgava moderno e cosmopolita. Ademais, o seu heroico instinto de sobrevivência ante as intempéries impede que o leitor atribua a perversão moral à seca, mas à fragilidade de caráter das classes pobres, porquanto Freitas mantém a sua humanidade diante do agudo processo de animalização sofrido pelos retirantes que pertenciam às classes inferiores. O sertanejo, ao contrário dos demais retirantes, não age de maneira animalizada, todavia com racionalidade, ao ponto de cogitar pôr termo à contenda, assim como podemos ver no fragmento abaixo:

Pelejavam corpo a corpo. Não se ouvia o tinir de um ferro, mas percebia-se que as carnes dos lutadores eram rasgadas a dentadas. Enquanto os contendores rolavam no chão enovelados num amplexo fraticida, o sítio foi invadido pela onda que avançava sempre, e com uma gula difícil de descrever comiam a farinha a mãos cheias. Freitas observava compungido aquela luta pela existência. Lembrou-se ainda de pôr termo a ela, mas como se no delírio famélico embota-se o senso íntimo e o homem fica reduzido a bruto, a animal carnívoro, e que se vê faminto? Havia ali uma multidão de homens em tudo semelhante a uma manada de porcos esfomeados, a disputar o maior quinhão da ceva (TEÓFILO, 211, p. 79).

Murari (2010) considera que essa distinção de Freitas está relacionada à pressuposição de uma superioridade fisiológica, intelectual e moral e que haveria uma predisposição das camadas inferiores a ações animalescas:

Isto, acreditamos, está relacionada à pressuposição de uma superioridade fisiológica que corresponde, simetricamente, à superioridade intelectual e moral que o habita, mais que

aos outros, à sobrevivência e à manutenção da dignidade e dos valores humanos (OLIVEIRA, 210, p. 227-228).

Rodolfo Teófilo não fora o único a pintar as personagens “de boa descendência” com tintas exuberantes. Domingos Olímpio também seguiu por esse caminho. A personagem-título de seu romance *Luzia-Homem* aparece, no início da narrativa, carregando cinquenta tijolos na cabeça para a construção da penitenciária de Sobral, conforme podemos ver a seguir:

Passou por mim uma mulher extraordinária, carregando uma parede na cabeça.  
Era Luzia, conduzindo para a obra, arrumados sobre uma tábua, cinquenta tijolos (OLÍMPIO, 1984, 27).

A cena acima é relatada por um francês, misantropo devoto e excelente fabricante de sinetes, que tinha por hábito caminhar pelos ranchos de retirantes, em Sobral, para coletar aspectos exóticos da vida do povo, pitorescas cenas e paisagens. O olhar do misantropo francês representa a faceta civilizada, isto é, a presença estrangeira que mira o caboclo pelo seu exotismo. Assim como *A Fome*, a exotização se dá através de uma hipermasculinidade que se constrói tanto por uma força hercúlea como pela luta com animais, conforme podemos ver no trecho a seguir, no qual Luzia levanta um touro pelo chifre como se fosse um cabrito<sup>3</sup>:

Era uma canzoada de mulheres e meninos, gritando: Olha a Luzia-Homem, a macho e fêmea! O povo todo corria de morro abaixo e eu também fui ver o que era. Você vinha subindo, trazendo nos braços Raulino Uchoa, quase morto, ensanguentado e coberto de poeira. Contou-me então, o Antônio Sieba, pai daquela moça bonita, que canta como um canário, o que se havia passado. O Raulino apostara derribar, a toda a carreira, um boi pelo rabo. Na verdade o homem corria como um veado, e era pegar na saia da rês, e virá-la, na poeira, de pernas para o ar; mas, naquele dia, foi caipora: falseou-lhe o pé, o boi voltou-se como um gato e mataria o pobre-diabo se, dentre o povo, que disparava espantado, não surgisse uma moça afoitada e destemida que agarrou o bicho pelas galhadas e o sujicou que nem um cabrito (OLÍMPIO, 1984, p. 47-48).

Por último, o próprio Raulino, sertanejo hercúleo, “afamado, prodigioso de destreza, que chibanteava em pitorescas narrativas” (OLÍMPIO, 1984, p. 27) também é visto através de uma perspectiva europeizada e “civilizada”, porquanto o narrador enaltece sua saúde, agilidade e força física, conforme podemos verificar na passagem abaixo, onde Raulino na tentativa de livrar Luzia das garras de Crapiúna realiza uma descida fantástica no despenhadeiro:

Raulino precipitara-se no despenhadeiro. Agarrando-se aos arbustos engravados nos interstícios dos rochedos, escorregando onde o penhasco se inclinava em rápido declive, saltando com energia indômita por sobre as fendas, pendurando-se nos cipós que entreteciam a floresta, atufando-se nas frondes das árvores, passando de uma a outra com agilidade de símio, ou deslizando pelos troncos nodos, enleados de orquídeas, chegou ao fundo da grotá.  
[...]

<sup>3</sup> É interessante observar que, ao contrário de *A Fome*, a hipermasculinidade no romance de Olímpio ([1903] 1984) aparece na figura de uma mulher, ou seja, em Luzia. Em seu artigo “Masculinidades femininas na literatura brasileira: *Luzia-Homem* e *Dona Guidinha do Poço*”, Helder Thiago Maia discute a construção da hipermasculinidade feminina nas personagens Luzia, no romance *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio, e de Margarida, em *Dona Guidinha do Poço*, de Manuel de Oliveira Paiva.

Momentos depois, o sertanejo surgiu do matagal, perto das pedras do riacho, ofegante de esforço da fantástica descida, atassalhada a roupa, escoriados os braços e pernas pelos espinhos, as mãos feridas, ensanguentadas (OLÍMPIO, 1984, p. 249).

Notemos que a descida de Raulino no despenhadeiro é magistral ao ponto de o narrador comparar a habilidade e a agilidade do sertanejo a de um símio. Esse paralelo tem objetivo de reafirmar o aspecto extravagante do campesino.

Atinente ao romance *A Bagaceira*, a personagem Pirunga, assim como as figuras dos romances anteriores, é munida de fidelidade, agilidade, vitalidade, força, e, por conseguinte, exuberância. Ante a prisão de Valentim, responsável por matar erroneamente o feitor por acreditar que esse havia desonrado sua filha, Pirunga relata ao prisioneiro que o responsável pela desonra de Soledade fora o senhor de engenho Dagoberto. Diante do conhecimento do engano cometido, Valentim pede a Pirunga para que não desampare a sua filha e que não mate, em hipótese alguma, o senhor de engenho, pois o encarregado de lavar a honra de Soledade deveria ser o próprio pai, assim que saísse da prisão, como verificamos no trecho a seguir:

Valentim voltou-se, afinal, para Pirunga:

— Homem, que é isso?! Parece que você viu alma do outro mundo...

— Padrinho, Soledade não tinha nada com o feitor...

— De verdade, Pirunga?! Que é que você está dizendo? Eu logo vi! Minha filha...

[...]

— Então, meu filho, era tudo pantim? Soledade não haverá de me matar em vida... Você tirou bem a limpo?

O rapaz sacou esse segredo das entranhas, como quem lança a própria vida numa hemoptise:

— O feitor era só leva-e-traz...

— O quê, Pirunga?! O feitor...

— Era só espoleta... Andava aos mandaretos... Foi tudo obra do senhor de engenho... A derrota está feita!...

A cadeia estava vai-não-vai. Rangeram as traves com o pé-de-vento num longo gemido do teto desengonçado.

Valentim fez menção de sair:

— 'Spera aí! Eu vou já-já!...

Arremessou-se contra a grade de ferro. Passou as costas da mão na testa ferida. E, quando viu sangue, danou.

Expediu um urro que repercutiu nos formigueiros.

[...]

Contraindo a cara escavacada, Valentim estremeceu:

— Meu filho, se eu lhe pedir uma coisa...

— Diga, padrinho!

— Você jura?

— Eu juro!

E, beijando os dedos em cruz:

— Juro por tudo quanto está no céu! E, dê no que der, me caiam as mãos, se eu quebrar a minha jura!

E logo, indo ao encontro do pensamento homicida:

— Eu juro que, antes que o sol nasça outra vez, ei de dar fim...

O velho despediu um bramido de aflição:

— Não! Por amor de Deus, não acabe! Não é isso, meu filho!...

E, rogativo:

— Eu quero é que você prometa que não mata o senhor de engenho. Pirunga desconheceu aquele obdurado instinto de vingança.

E foi franco:

— Pois, padrinho, desde que eu sube só dava tempo era vir pedir licença ao senhor... A pistola já está escorvada.

— Ninguém me tira o meu direito. Um dia, cedo ou tarde, eu hei de me livrar, porque não é servido que eu morra desonrado! – blaterou Valentim.

E, acalmando-se:

— Jure que não mata e que irá com eles para onde eles forem. Feche os olhos a tudo. Faça de conta que não vê. Vá sempre na batida. Dê daqui. Dê dacolá, não deixe o rabo da saia dela!

Era horrendo esse pacto.

Ficaram nisso. Pirunga beijou, silenciosamente, os dedos em cruz. E despediu-se de Valentim, de longe, com a mão trêmula, como um pássaro ferido voando (ALMEIDA, 1988, p. 95-97).

A fidelidade de Pirunga à promessa dada a Valentim faz com que o vaqueiro, apesar das suas indiferenças com Dagoberto, seja o responsável por salvar o senhor de engenho da morte por duas vezes. Na primeira delas, o afilhado de Valentim, dotado de inacreditável agilidade e precisão, ampara Dagoberto nos braços, pois o fazendeiro sofrera uma queda de um precipício, e antes mesmo que este atingisse o solo, Pirunga, muito bem posicionado com seu cavalo, recebe no colo seu inimigo: “E Pirunga avançou para Corisco, montou, fez carreira, saltou e, tomando o rival nos braços, alcançou o outro lado, são e salvo” (ALMEIDA, 1988, p. 99). Em outra passagem, Pirunga, sem vacilar, novamente salva Dagoberto do ataque de uma onça: “E Pirunga não vacilou: salvou, mais uma vez o seu maior inimigo de um perigo mortal” (ALMEIDA, 1988, p. 100). Com isso, entende-se que Pirunga também é dotado de atributos exuberantes, porquanto suas ações heroicas são extraordinárias.

Cumprir tal promessa não fora fácil para Pirunga, pois o vaqueiro acostumado com a liberdade do sertão sentia o peso da obrigação de sua promessa, conforme podemos inferir a partir do fragmento a seguir:

Pirunga procurava afazer-se à missão que Valentim lhe cometera; mas recobrava nesse sistema de vida o gênio selvagem. Revertido à liberdade do sertão, que lhe restituía o brio congênial, sentia todo o pejo da transigência imposta por uma vingança aprazada” (ALMEIDA, 1988, p. 99).

A transigência do vaqueiro no cumprimento da promessa a Valentim não era simples, pois o gênio selvagem e a liberdade vivenciada no sertão somados ao fato do sertanejo amar Soledade demonstram que a renúncia ao prazer de vingança era algo extremamente penoso à personagem, porquanto o vaqueiro impede que seus eventuais ciúmes se sobrepusessem à sua palavra de honra.

A morte do senhor de engenho se dá em uma disputa de corrida de cavalos com Pirunga, na qual Dagoberto perde o controle de seu animal e sofre um acidente fatal, segundo vemos no excerto abaixo:

Dagoberto tomava gosto aos riscos do pastoreio, às grandes corridas temerárias pelos tabuleiros e chavascas da fazenda. Cavalgava sem garbo, mas com firmeza. Corisco escavava o pedrouço, mastigando a brida. Sofreado, a custo, tranqueava, dando de cabeça.



Pirunga acercou-se, emparelhou com ele e acariciou-lhe o topete com o chicote. Parou um instante para ajeitar o barbicacho. E voltou a ladeá-lo, incitando-o a um curto galope.

Enfim, tomando-lhe a dianteira, soltou o grito das costumeiras arrancadas. Arrojou-se na mais desapoderada carreira, curvado sobre a própria sombra: ê-cô-ô!

Dócil a essa iniciativa, Corisco apontou as orelhas, tomou o freio entre os dentes e lançou-se a correr. Tendo Dagoberto diligenciado pará-lo, curveteou, encabritou-se e dessa altura precipitou-se, atrás, à desfilada, como uma bala. A cada nova tentativa de sustá-lo, cabeceava, ingovernável, sacudindo a baba sangrenta.

[...]

Os vaqueiros entreolhavam-se, intrigados.

— Correu doido!

Dagoberto gritava para Pirunga, forcejando por deter o seu corcel infrene:

— Está sonhando?! Correndo atrás de quê?...

Praguejava ameaças e fazia menção de puxar a pistola; mas, o receio de largar as rédeas privava-o desse gesto de salvação.

Era a inversão das hostilidades: a vítima corria atrás do perseguidor. Quando ia afrouxando o ímpeto, reboava outro grito estimulante: ê-cô-ô!

E disparavam com maior destreza.

Dagoberto ajustava as pernas para não cair e, desse modo, fincava as esporas no vazio do Corisco que redobrava a corrida, molhando o rastro de sangue.

Estalava o capoeirão no fragor dos galhos quebradiços. Na faixa pedregosa os seixos cantavam uma toada seca, saltando como pipocas.

Varavam as sebes; voavam por cima das touceiras de cactos, afundavam-se nos socavões afogados; repontavam, além, num socalco; abeiravam-se dos boqueirões escancarados.

[...]

Os vaqueiros erguiam-se nos estribos, procurando ver na parelha tresloucada.

Atalhavam-na; rodeavam-na. E ela desagarrava dessa direção: desandava, acelerada, zigzagueando, na fuga mais desordenada.

Seguiam o estrupido de demônios à solta. Rastejavam na esteira de sangue e de suor.

.....  
Cessou a estropeada.

Os cavaleiros mais destros riscavam à borda do precipício.

Pirunga tinha a véstia repregada de espinhos, todo ouriçado.

Não premeditara esse desfecho:

— Foi Corisco. Mordeu o freio nos dentes...

O cavalo parecia desforrado, nesse assomo de liberdade, das humilhações da bagaceira.

E ele denunciou na roda dos companheiros a vertigem de suicídio e de vingança:

— Eu jurei que não matava e não matei...

Sobrevinham-lhe dúvidas sobre a quebra do juramento, olhando para os dedos:

— Eu matei?!... Heim?!...

Depois, levantou a mão do defunto:

— Patrão, eu matei?! (ALMEIDA, 1984, p. 101-103).

No excerto supracitado, Pirunga se questiona se seria o responsável pela morte de Dagoberto e o preocupava a possibilidade de quebra do juramento feito a Valentim: “Sobrevinham-lhe dúvidas sobre a quebra do juramento, olhando para os dedos”. Fato que novamente demonstra o zelo do vaqueiro em resguardar sua palavra e, portanto, o seu caráter.

Em relação ao livro *A Normalista*, as personagens são pintadas sem tintas de exotismo e heroísmo, suas ações são críveis e o narrador não se preocupa em resguardar a robustez moral das figuras que ocupam o plano da intriga. A protagonista Maria do Carmo, como podemos ver abaixo, não é apresentada com traços exóticos:

Por último nascera Maria do Carmo, o último filho de Mendonça, a caçula. Em 1877 completava seis anos, e, para felicidade dos pais, era uma criança verdadeiramente

encantadora, com o seu arzinho ingênuo e meigo de sertaneja. A cor, os olhos, os dentes. O cabelo — tudo nela era um encanto: olhos puxando para negros, dentes miudinhos e duma brancura de algodão em rama, cabelos negros e luzidos como a asa da graúna — moreno-clara (CAMINHA, 1994, p. 28).

A partir do fragmento acima, vemos que Maria do Carmo é descrita sem o tom hiperbólico empregado na apresentação das personagens Manuel de Freitas, de *A Fome*, Luzia, de *Luzia-Homem*, e Pirunga, de *A Bagaceira*. Ao longo da narrativa, a normalista Maria do Carmo não realiza nenhuma façanha diante das adversidades. Muito pelo contrário, em uma das cenas mais dramáticas do romance, a normalista não tem consciência ou não sabe como reagir aos abusos de João da Mata, conforme podemos verificar nos excertos a seguir: “Ficou assombrada, sem se mexer, com o ouvido alerta e os olhos fechados, numa prostração de quem está sem sentidos”, “Instintivamente fez um esforço supremo para gritar, para chamar alguém, mas não podia abrir a boca”, estarrecida”, “Maria encolheu-se toda debaixo do lençol, duvidando. Tremia como um doente de sezões, embiocada que nem caracol”, “Não teve tempo de associar idéias, porque o amanuense foi se sentando na rede a seu lado”, “Maria do Carmo não compreendeu logo a presença de João da Mata ali, no seu quarto, àquela hora”, “o coração pulsava-lhe forte, como se tivesse acabado de fazer um grande esforço; operava-se em seu duplo ser moral e físico um desses abalos extraordinários, que deixam a gente numa prostração invencível”, “Entretanto Maria não dava palavra, com as pálpebras pesadas de sono, respirando a custo, numa espécie de inconsciência muda, como hipnotizada”, “o amanuense beijou-a na face”, “Maria repeliu-o brandamente”, “não teve coragem de o enxotar, de dar-lhe com a mão na cara”, “visível submissão do padrinho”, “encontrou a afilhada numa dessas extraordinárias predisposições de corpo e alma, em que, por mais forte que seja, a mulher não tem forças para resistir às seduções de um homem astuto e audacioso” (CAMINHA, 1994, p. 138-143).

Os trechos acima demonstram que, na cena do abuso sexual, o narrador salienta a dificuldade de reação por parte de Maria do Carmo, porquanto a jovem estava “assombrada”, “inconsciente”, “estarrecida”, “confusa”, “calada” e “submissa”. Ou seja, a cena é narrada de modo a enfatizar a falta de energia da jovem para se livrar da ação violenta do padrinho e depreendemos, pois, que a Maria do Carmo não apresenta atributos exóticos e, muito menos, heroicos, que seriam capazes de livrá-la do estupro praticado pelo amanuense, pois, segundo afirmação do próprio narrador: “por mais forte que seja, a mulher não tem forças para resistir às seduções de um homem astuto e audacioso” (CAMINHA, 1994, p. 143).

Ademais, *A Normalista*, ao contrário do que ocorre nos outros romances das secas, não exime as camadas superiores de corrupção. Vide a figura de João da Mata que, apesar de ser

funcionário público e pertencente à classe média, nutre imenso gosto pela cachaça e, como vimos, abusa sexualmente de Maria do Carmo. Além disso, observamos a presença de Dona Amanda, narrada como uma viúva de conduta moralmente suspeita, porquanto recebe visitas de homens nas madrugadas.

Desse modo, constatamos que *A Normalista* apresenta maior equilíbrio entre a forma do romance europeu e a matéria local, uma vez que as personagens pertencentes às camadas superiores também são passíveis, assim como os pobres de *A Fome* e *Luzia-Homem*, de cometerem atos imorais.

Em relação ao romance *A Bagaceira*, os retirantes pobres não cometem atos imorais, uma vez que essas figuras aparecem em duas cenas muito pontuais, apenas para dar espaço às personagens do primeiro plano. Na primeira delas, fugindo da seca de 1898, como podemos ver abaixo:

Findo o almoço — podiam ser 9 horas — Dagoberto Marçau correu à janela, que é uma forma de fugir de casa, sem sair fora de portas, como se o movesse uma grande curiosidade. Mas, debruçado, apoiou o queixo na mão soerguida e entrefechou os olhos, num alheamento de enfado ou displicência.

Vivia ele, desse jeito, entre trabalhadeiras e ócios, como o homem-máquina destas terras que ou se agita resistentemente ou, quando para, para mesmo, como um motor parado. Como que cobrara medo ao vazio anterior. Não há deserto maior que uma casa deserta. Entrava afobado, comia, ou, antes, engolia, de cabeça descaída, o repasto invariável e ou saía de golpe ou ficava a espiar para fora.

A presença do filho recém-chegado, em férias, não lhe modificava essa impressão. Em vez de confortar-lhe o abandono, agravava-o, mais e mais, como uma sombra intrusa.

Lúcio voltou da cachoeira com a toalha enrolada na cabeça, como um turbante.

Era o êxodo da seca de 1898. Uma ressurreição de cemitérios antigos — esqueletos redivivos, com aspecto terroso e o fedor das covas podres.

Os fantasmas estropiados como que iam dançando, de tão trôpegos e trêmulos, num passo arrastado de quem leva as pernas, em vez de ser levado por elas.

[...]

Dagoberto olhava por olhar, indiferente a essa tragédia viva. A seca representava a valorização da safra. Os senhores de engenho de uma avidez vã, refaziam-se da depreciação dos tempos normais à custa da desgraça periódica.

[...]

Dagoberto despercebia-se do desfile macabro. A seca infundia-lhe um sentimento contrastante.

[...]

Importunavam-no os intrusos, cortando-lhe o fio dos cálculos da colheita ou de uma cisma transitória.

Pediam-lhe uma poisada.

Ele abanou a cabeça negativamente.

E os ádvenas quedaram-se esmorecidos pelo repouso momentâneo.

Irritava-se perante essa insistência muda.

Saiu para enxotá-los e, como visse que traziam um cavalo, contra os hábitos dessa peregrinação, aferrou-se, cada vez mais na recusa.

Suspeitou que se tratava de gente certa condição, incapaz de uma atividade útil.

De fato, suas maneiras inculcavam a mediania despenhada no turbilhão da seca. Um ar mais de decadência que de humildade.

E, como era de seu natural, o senhor de engenho não encarava essas figuras ressequidas. Talvez tivesse medo de comover-se. Ou o olhar para o seu conceito da autoridade era uma excessiva benevolência.

E esbravejou:

Nisto, desmontou-se uma rapariga e, com a vozita soprada:  
 — Se o senhor pudesse mandar alcançar-me um pouco d'água...  
 Ele examinou-a através das pestanas cerdosas e ficou com a fisionomia suspensa, como quem reconstitui uma visão ou evoca um fato.  
 [...]
   
 — Arranche aquela gente (ALMEIDA, 1988, p. 3-6).

A cena transcrita está presente no primeiro capítulo do romance e narra o desfile da turba de retirantes em frente à propriedade do senhor de engenho, que olha com indiferença os flagelados, fugitivos da seca de 1898. Essa passagem na narrativa serve apenas para contextualizar o romance, ou seja, mostrar que a história se passa a partir da retirada dos migrantes da seca de 1898 e para destacar as personagens do primeiro plano. O cortejo de retirantes serve somente para introduzir a personagem Soledade na narrativa, pois fora a sua beleza a responsável por convencer Dagoberto a arrancar a sua família e tão somente a sua. Após o seu ingresso, o aglomerado de retirantes só reaparecerá no final do romance, em um novo êxodo da seca, agora a de 1915, conforme vemos na passagem a seguir:

O ano de 1915 reproduzia os quadros lastimosos da seca. Eram os mesmos azares do êxodo. A mesma debandada patética. Lares desmantelados; os sertanejos desarraigados do seu sedentarismo.  
 Passavam os retirantes dessorados, ocos de fome, cabisbaixos como quem vai contando os passos.  
 Lúcio sentia gritar-lhe no sangue a solidariedade instintiva da raça.  
 E organizou a assistência aos mais necessitados.  
 Abeirou-se, certa vez, uma retirante com ar de mistério. Trazia um rapazinho pela mão.  
 E recusou a esmola com a fala quebrada:  
 — Eu só queria saber de quem é este engenho...  
 — Pois não sabe quem é o Dr. Lúcio?  
 Ela empalideceu como se fosse possível ficar mais branca. E deixou cair os molambos entroxados.  
 Apresentou-se na casa-grande sem falar. E, sem nada perguntar, aguardava a resposta.  
 Intrigado com esse silêncio, o senhor de engenho indagou:  
 — Que deseja, mulher?  
 — Eu por mim nada quero, mas este menino está morrendo de fome...  
 — Pois vá dar de comer ao seu filho! Não precisa vir a mim.  
 — Ele tem seu sangue... (ALMEIDA, 1988, p. 113).

A passagem acima, presente no último capítulo, é idêntica à da abertura do romance, na qual a família de Valentim chega ao engenho de Dagoberto Marçau. Nessa última cena, novamente Soledade, fugitiva da seca de 1915 e ao lado do filho de Dagoberto, recorre à propriedade de Marçau, agora sob a responsabilidade de Lúcio. Mais uma vez o povaréu reaparece na narrativa para abrir caminho à personagem de primeiro plano, ou seja, a Soledade. Desse modo, os retirantes de *A Bagaceira* não realizam atos imorais, uma vez que são utilizados somente para contextualizarem o tempo da narrativa e abrirem espaço às personagens de primeiro plano.

Com isso, atinamos que o romance *A Normalista*, ao contrário, de *A Fome*, *Luzia-Homem* e *A Bagaceira*, não apresenta aspectos exóticos e não se preocupa em isentar as camadas mais elevadas de eventuais ações corruptas, portanto, apresenta maior equilíbrio

entre a forma do romance europeu e a matéria local. Assim, apesar do romance de Caminha ([1893]1994), podemos concluir, de forma geral, que os romances do primeiro ciclo das secas investem em uma imagem exótica e, ao mesmo tempo, europeizada dos personagens do primeiro plano.

### 2.3 Cisão entre palavra e mundo: um descompasso linguístico e hierarquizante

Vimos anteriormente que os romances do primeiro ciclo das secas apagaram a presença da camada pobre no primeiro plano da narrativa. A segregação da parcela pobre também pode ser vista através da distância arquitetada no plano da linguagem, pois o narrador busca distanciar-se da fala dos sertanejos. Aos narradores, cultos, cabem a linguagem formal, já aos caboclos o falar rústico. Esse descompasso linguístico e hierarquizante demonstra a necessidade do narrador de marcar o seu lugar de classe, diferenciando-se, desse modo, de suas personagens oriundas dos estratos inferiores.

Essa dicotomia, presa a preconceitos linguísticos históricos, promove cisão e impasses entre palavra e mundo e demonstra a distância entre o narrador e o universo ao qual está integrado, porém a partir de uma posição de classe superior. Assim, percebemos que o narrador, preocupado com a sua condição de intelectual e “guardião vernáculo”, opta por não descer de seu pedestal e assume na narrativa uma posição superior às personagens pobres.

Após 1872, segundo Candido, em *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)* (2017), o romance regionalista passa a ter como preocupação a fidelidade documentária a partir da análise social e, com isso, aproxima-se de uma abordagem científica dos aspectos sociais pertinentes à realidade. Em consonância com essa perspectiva, Rodolfo Teófilo, em *A Fome* ([1890]2011) desenvolve uma escrita científicista, própria dos compêndios de fisiologia, conforme podemos inferir a partir do excerto abaixo:

A luz vinha, mas não podia tonificar-lhes os músculos depauperados pela inanição, relaxados pela atonia, pela fome! Nas fisionomias macilentas percebiam-se as torturas impostas pela profunda disresia do sangue. A miséria e os dias de jejum gastaram as reservas nutritivas acumuladas, comeram os glóbulos vermelhos do sangue, e, uma vez desaparecidos estes da circulação, o líquido nutritivo desfibrado perdera uma das qualidades mecânicas, a densidade, e a vida tornou-se penosa e aflitiva (TEÓFILO, 2011, p. 85-86).

O romance de Teófilo ([1890]2011) apresenta uma linguagem típica de compêndio fisiológico do naturalismo, isto é, exhibe termos e explicações técnicos vinculados à medicina, como podemos ver em:

Naqueles organismos a desordem era completa. O coração, que a pouca densidade do sangue tornara irregular e tumultuoso, os afligia com sofrimentos atrozes. As pulsações

eram incompletas, intermitentes, aceleradas, irrigando mal o cérebro, causando vertigens, zumbindo nos ouvidos, ou flagelando a todos os instantes!

[...]

A anasarca, consequência imediata daquela vida de fome, chegava como a última tortura.

[...]

E como era repugnante o aspecto da pele dos famintos! As funções da epiderme profundamente alteradas modificavam as qualidades físicas do invólucro cutâneo, tornando-se improficuo contra aquele estado fisiológico o maior asseio (TEÓFILO, 2011, p. 86-87).

Talvez, esse caráter científico na linguagem do escritor seja reflexo da sua formação na área das ciências naturais. Afinal, Teófilo era formado em Ciências Farmacêuticas, escrevera manuais de estudos científicos e teve ativa e ampla atuação social, em especial, no seu pioneirismo na campanha vacinal contra a varíola. Vale ressaltarmos, ainda, que esse imunizador era produzido e distribuído gratuitamente pelo próprio escritor, conforme assinala Murari (2010).

Ademais, a obra também é recheada de informações das ciências naturais como temperatura, tipo de solo, latitude, clima, como se extrair o veneno da mucunã, nomes de plantas, caules e raízes que podem ser usados como alimentos. Todos esses aspectos não contribuem para o desenrolar do enredo, mas salientam o conhecimento enciclopédico de um narrador que busca demonstrar sua superioridade intelectual e distanciar-se das camadas pobres iletradas.

Tavares (1983, p. 55) afirma em relação ao romance *Luzia-Homem* ([1903]1984): “A enorme distância entre narrador e narrado vem a ser a medida de verdade do livro”, uma vez que representa a distância do narrador em relação à realidade dos mais desvalidos, isto é, da parcela de origem pobre. Anteriormente, destacamos que o narrador de *Luzia-Homem*, dominado por preconceitos e impasses, pouco se ocupa dos estratos inferiores. Com a intenção de manter a sua superioridade ilustrada, os vocábulos pertinentes ao universo sertanejo e trechos de linguagem informal são grafados em itálico, recurso gráfico utilizado para marcar a distância do narrador em relação à linguagem do caboclo, como podemos enxergar nos fragmentos a seguir: “Não houvera ainda um caso de *muamba*, coisa muito vulgar em outros centros de afluência de retirantes” (OLÍMPIO, 1984, p. 61); “— Qual!... Neste mundo se move a peso de dinheiro... *Doutô* é como padre que não diz missa sem dinheiro... O saber é a foice e o machado deles...” (OLÍMPIO, 1984, p. 75); “O pai dele, o *coroné* Manuel Fernandes, era o maioral dono da terra” (OLÍMPIO, 1984, p. 107); “— Conheço muitas *mais melhores* que não se desprezam de tratar bem e falar com a gente” (OLÍMPIO, 1984, p. 210).

Nas passagens destacadas acima, o narrador emprega em seu discurso as palavras “muamba”, brasileirismo que, segundo o Dicionário Houaiss, significa roubo ou furto de mercadorias no porto, “doutô”, variação regional de doutor, “coroné”, variação regional de coronel e, por último, a expressão “mais melhores”, considerada transgressiva à norma culta da língua. Todas essas ocorrências aparecem grafadas, como vimos, em itálico, porquanto o narrador, nutrido de certo preconceito linguístico, deseja mostrar que aquela linguagem não o pertence e que ele, um ser letrado e culto, é conhecedor das normas gramaticais, ao ponto de empregar a construção “mais melhor” em itálico.

Em outras passagens, ainda, constatamos a presença de palavras ligadas aos discursos científico e político da época, ambos preconceituosos, nos quais imperam o emprego exacerbado de adjetivos pejorativos, conforme podemos notar por meio do excerto abaixo:

Vira crianças a sugarem os seios murchos das mães mortas; cadáveres desses entezinhos abandonados sobre a estrada, devorados por urubus e cães vorazes; criaturas, ainda vivas e exangues, torturadas pelas bicadas de caecarás e lhes arrancarem, aos pedaços, as carnes ulceradas e podres. Vira mães desnaturadas ocultarem em crateras de formigueiros o fruto de amores criminosos, ou traficarem com filhas impúlberes; pais desalmados, incestuosos e delinquentes dos mais torpes crimes, como se o concurso de todas as dores e de todas as baixezas, condensando-se em enorme e fantástico suplício, os houvesse transformado em monstros hediondos, rebalçando-se em lances trágicos de ferocidade inconsciente (OLÍMPIO, 1984, p. 195).

Tal aspecto fora observado por Marques (2015), que aponta, a partir de Maria Helena Souza Patto, que o emprego desses predicados aviltantes compunha os documentos oficiais da época, segundo podemos verificar a seguir, onde a estudiosa elenca um amontoado de adjetivos pejorativos utilizados pela mídia da época para se referir aos flagelados:

Nos documentos oficiais, na imprensa, nos relatórios e pareceres dos especialistas vai-se constituindo um vasto rol de termos infamantes para designar os pobres degenerados, anormais, selvagens, ignorantes, incivilizados, feios, desordeiros, rudes, grevistas, incapazes, preguiçosos, boêmios, anarquistas, brutos, irresponsáveis, desregrados, perniciosos, bêbados, farristas, decaídos, nocivos, arruaceiros, desocupados, marginais, deletérios, animaisescos, simiescos, medíocres, sujos, libertinos, trapaceiros, parasitas, vadios, viciados, ladrões, criminosos (PATTO *apud* por MARQUES, 2015, p. 119).

Marques ressalta que o uso acentuado de adjetivos pejorativos presentes nos documentos oficiais, que tinham a pretensão de rebaixar a imagem dos retirantes, fora transplantado para os romances de tradição das secas. Além disso, o emprego desses adjetivos reforça o aspecto naturalista presente no segundo plano dessas narrativas.

Acerca de *A Bagaceira* ([1928]1988), Tristão de Athayde afirma que a obra trouxe um espírito renovador para a literatura brasileira:

Até minutos antes a literatura brasileira estava vazia desse livro. E de agora em diante já não pode viver sem ele. Seria diferente se ele não existisse. Como que pedia de certo modo esse livro para completá-la (ATHAYDE, 1934, p. 138).

A despeito de toda aclamação por parte do crítico, que aponta no romance esse espírito renovador, a obra, publicada no final dos anos 20, ainda trazia consigo impasses da velha

tradição da ficção do romance brasileiro, como personagens com características exóticas e europeias, linguagem artificial, que trata da matéria brasileira, mas não partilha da experiência a qual busca retratar, uma vez que há distanciamento entre narrador e narrado. José Carlos Garbuglio (1980, p. 182) afirma que *A Bagaceira* é um romance retórico, sufocado pelo conceito vernaculista de linguagem e que tal fato afasta o narrador do objeto narrado. Sendo assim, a obra deixa transparecer a distância entre a fala do narrador e dos “não letrados”, conforme podemos constatar a partir do excerto a seguir:

Quando tocou o búzio, Soledade passou-se à bagaceira.  
 A fauna dos cambiteiros abatia-se ao sol como o bagaço amontoado.  
 Não era a negralhada das senzalas, mas o recruzamento arbitrário, as escórias da mestiçagem, como uma balbúrdia de pigmentos.  
 Admiravam a sertaneja:  
 — É branca chega a ser azul!...  
 Os mais deles emborcados não davam acordo de si.  
 Outros sentados nos calcanhares juntavam as mãos sobre a cabeça e estalavam todos os dedos de uma vez.  
 Não havia nenhum de cócoras...  
 Todos rotos, sem fundilhos, nas indecências da nudez vulgar.  
 Rezingavam nuns violentos apelos à nosologia popular:  
 — Molestado!  
 — Gota-Serena!  
 Ou, então, corrompiam a fonética para requintar o insulto.  
 Latomia, sempre brigão, alardeava:  
 — Eu estava canso de avisar. Mas o freguês tinha nó pelas costas, era cheio de noves-fora. Aí, dei de garra do quiri. O bruto entesou. Aguentou a primeira pilorada — lepo! — no alto da sinagoga. Arrochei-lhe outra chumbergada. Aí, ele negou o corpo, apragatou-se, ficou uma moqueca. E veio feito em riba de mim. Arta, danado! Caiu ciscando, ficou celé!... Foi pancada de morte e paixão. Vá comer terra!... Fugiu na sombra e levou um tempão amocanbado (ALMEIDA, 1988, p. 44).

A intercalação entre a linguagem polida do narrador, com a presença de vocábulos cientificistas, e a fala “errada” do povo traz ênfase para a dicotomia entre as duas linguagens e demarca a distância entre ambas. O discurso direto procura apresentar as “distorções” da língua presentes na fala do caboclo, ao ponto de o narrador declarar que os cambiteiros “corrompiam a fonética para requintar o insulto”. Nas falas dos caboclos é possível presenciar variações linguísticas que, segundo o narrador, corrompem a fonética: “canso” (cansado), “pilorada” (pancada), “chumbergada” (pancada), “apragatar” (achatar), “riba” (por sobre), “arta” (ordem dada para a suspensão da marcha), ao passo que no discurso indireto há o emprego de vocabulário científico: “nosologia” (área da medicina que se ocupa do estudo e classificação das doenças).

Além da necessidade de cravar a distância entre as duas linguagens, o narrador tem o intuito de apresentar aspectos exóticos da linguagem dessas figuras. Fato que, como vimos, atraía a curiosidade da sociedade urbana europeizada artificialmente. Todavia, essa representação, que se presta a ser fidedigna à fala do brejeiro, continua a seguir na esteira da



tradição dos narradores dos romances das secas e, com isso, vem marcada de estigmas da mestiçagem e preconceito linguístico.

Em *A Normalista* ([1893]1994), o narrador nutre a mesma preocupação de se apresentar como um ser letrado e culto, porquanto desde a primeira página do romance é possível presenciar o emprego de vocábulos e expressões de línguas estrangeiras: *abat-jour* (CAMINHA, 1994, p. 15), *Errare humanum est* (CAMINHA, 1994, p. 16), *habitués* (CAMINHA, 1994, p. 21), *tutti quanti* (CAMINHA, 1994, p. 24), *toilettes* (CAMINHA, 1994, p. 25), *fausse-maigre* (CAMINHA, 1994, p. 38). O uso de vocábulos e expressões estrangeiros é tão frequente que fica evidente o anseio do narrador de se mostrar um poliglota, uma vez que a narrativa oferece palavras francesas (*habitués*), expressões latinas (*Errare humanum est*) e italianas (*tutti quanti*). Nesse romance, novamente se observa o puritanismo do narrador em relação à língua, pois, assim como os narradores de *A Fome*, *Luzia-Homem* e *A Bagaceira*, também grifa as variações linguísticas dos sertanejos em itálico, segundo podemos constatar nas passagens abaixo, onde Mestre Cosme e tia Joaquina, antigos retirantes da seca de 1877 e conhecidos de João da Mata, tratam da estada de Maria do Carmo nas terras do casal de migrantes:

O bom velho ficou admirado: “- Só isso?... Ora, Seu Joãozinho, isso não favor! Eu até estimo. A menina pode ir quando quiser. É casa de pobre, vossemecê bem sabe, mas a gente sempre *veve*...”

— Pois está bem, mestre Cosme, a pequena vai domingo cedo. Diga a tia Joaquina. Deixe estar que não lhe esquecerei. Lembra-se da seca?...

— Se me *alembro*? Ora, ora, como se fosse hoje. Comi muita farinha do Seu Joãozinho, pois não hei de me *alembro*? Aquilo é foi morrer gente!... (CAMINHA, 1994, p. 183).

Na passagem acima, o narrador escreve as variações linguísticas “veve”, “alembro” e “alembro” em itálico para demonstrar que ele não compartilha da linguagem empregada pelos sertanejos.

Posto isso, é um traço comum desses romances das secas a distância entre os narradores e as personagens sertanejas desfavorecidas socialmente, uma vez que a linguagem termina por construir uma barreira que mantém os narradores sempre em uma posição hierarquicamente superior em relação às personagens dos estratos inferiores. Tal característica também serve aos autores, uma vez que esses não comungam e não se aproximam de suas personagens “pobres” senão a partir de um distanciamento hierarquizante.

## 2.4 Tênuê crítica à estrutura de classes

No primeiro ciclo dos romances das secas verificamos um olhar crítico muito sutil à estrutura de classes. No romance de Rodolfo Teófilo, por exemplo, há elementos de crítica à

injusta estrutura social, porém tal fato ocorre de forma muito tênue, sem que esse aspecto participe das configurações política e estética das obras. As cenas de violências praticadas contra Felipa, ex-escrava de Manuel de Freitas, por exemplo, apontam a presença de injustiça social. No entanto, os abusos contra Felipa, personagem secundária, não são preponderantes para o desenvolvimento do enredo, de modo que o foco do narrador está voltado mais para os problemas decorrentes da seca e não para injustiças sociais da ordem escravista. Ademais, podemos analisar que o narrador de *A Fome* ([1890]2011) é influenciado por teorias raciais muito em voga no século XIX, que enxergavam negros e mestiços como anátemas da sociedade. Em seu livro *Dicionário da escravidão e liberdade* (2018), Lilian Moritz Schwarcz afirma que neste período eram comuns estudos científicos que atrelassem a questão racial a certas enfermidades ou a desvios sociais, segundo vemos no excerto abaixo, no qual a historiadora e antropóloga comenta as recorrentes pesquisas dessa época:

Raça aparece, assim, como uma espécie de danação, um encontro marcado com o desvio: a epilepsia, a loucura, a pederastia, a criminalidade, a tuberculose ou as marcas que se espalhavam pelo corpo (SCHWARCZ, 2018, p.408).

No romance de Teófilo ([1890]2011), a personagem Felipa, no momento em que é açoitada, é acometida por um ataque epilético, “A epilepsia acabava de invadir aquele organismo de um modo súbito e terrível (TEÓFILO, 2011, p. 124). Adiante, em decorrência da epilepsia e da separação de sua filha Bernardina, que é vendida a outro fazendeiro, Felipa passa a apresentar sintomas de loucura, segundo podemos ver a partir do fragmento a seguir: “Só abria os lábios para, na inconsciência da loucura, falar na filha: — Bernardina... a jangada... A ideia do embarque da escravinha não a deixava” (TEÓFILO, 2011, p. 273). As moléstias que acometem Felipa estão em consonância com as teorias raciais do século XIX, porquanto, segundo essas proposições, negros e mestiços são predispostos a sofrerem dessas doenças. Com isso, entendemos que, embora *A Fome* apresente as injustiças sociais da sociedade escravista por meio da violência contra Felipa, ao mesmo tempo está alinhado com os conceitos racistas da época, visto que compreende a loucura como uma propensão racial e não como consequência da violência da estrutura escravocrata brasileira.

Concernente ao romance *A Normalista* ([1893]1994), o narrador realiza uma abordagem crítica da sociedade cearense, pois aponta os critérios preconceituosos e fúteis com os quais a sociedade avalia o indivíduo, inclusive a própria protagonista Maria do Carmo, que é vítima desses preconceitos. Isso pode ser observado na recusa do coronel Souza Nunes no que diz respeito ao namoro entre Zuza e Maria do Carmo ou no modo pelo qual é apontada a incongruência entre o cargo do Sr. Pereira e o seu paletó surrado. Esse quadro mais crítico também pode ser constatado no modo como o narrador descreve a divisão em três

pavimentos do Passeio Público e suas considerações acerca da Avenida Mororó, pavimento ocupado pela camada pobre, segundo podemos depreender por meio do excerto abaixo:

A avenida Caio Prado tinha o aspecto fantástico de um terraço oriental onde passeassem princesas e odaliscas sob um céu de prata polida, com as suas filas de combustores azuis, encarnados e verdes, com as suas esfinges... Senhoras de braço dado, em *toilettes* garridas, iam e vinham no macadame, arrastando os pés, ao compasso da música, conversando alto, entrechocando-se, numa promiscuidade interessante de cores, que tinham reflexos vivos ao luar: de um lado e de outro da avenida duas alas de cadeiras ocupadas por gente de ambos os sexos, na maior parte curiosos que assistiam tranquilamente o vai-e-vem contínuo dos passeantes.

[...]

E dirigiam-se para a Avenida Carapini, ensombrada pelos castanheiros, que formavam uma como abóbada compacta de ramagens através das quais o luar coava-se aqui e ali, pelas clareiras.

Puseram-se por ali a esperar, em pé defronte dos gnomos de louça, à beira dos reservatórios de água onde cruzavam gansos e marrequinhas vadias que gasnavam alegremente inundadas de luar, ou caminhando devagar, iam contando os minutos, enquanto a música, no coreto, executava trechos alegres de operetas em voga. No botequim, rodeado de toscas mesinhas de madeira, abriam-se garrafas de cerveja com estrondo e havia um movimento desusado de gente. As normalistas afastaram-se para mais longe.

[...]

E continuava a chegar gente e a encher o Passeio por todas as avenidas do primeiro plano, cruzando-se em todos os sentidos, acotovelando-se, confundindo-se. Na Mororó, mais larga que as outras, havia uma promiscuidade franca de raparigas de todas as classes: criadinhos morenas e rechonchudas, com os seus vestidos brancos de ver a Deus, de avental, conduzindo crianças; filhas de famílias pobres em trajes domingueiros, muito alegres na sua encantadora obscuridade; mulheres de vida livre sacudindo os quadris descarnados, com ademanos característicos, perseguidas por uma tropa de sujeitos pulhas que se punham a lhes dizer gracinhas insulsas. Toda uma geração nascente, ávida de emoções, cansada de uma vida sedentária e monótona, ia espaiar-se no Passeio Público aos domingos e quintas-feiras, gratuitamente, sem ter que pagar dez tostões por uma entrada, como no teatro e no circo.

Ali não havia distinção de classes, nem camarotes, nem cadeiras de primeira ordem: todos tinham ingresso para saracotear nas avenidas ao ar puro das noites de luar (CAMINHA, 1994 p. 100-101).

Embora a camada pobre da sociedade desfrutasse de entretenimento por meio do passeio público “sem ter que pagar dez tostões por uma entrada, como no teatro e no circo” (CAMINHA, 1994, p. 101), a própria divisão em pavimentos, ou seja, entre as avenidas Caio Prado, Carapini e Mororó, já representa distinção entre as classes, pois a primeira era ocupada pela sociedade aburguesada, a do meio, Carapini, destinava-se à classe média e a terceira, Mororó, era frequentada pela ralé — prostitutas, rufiões e operários. Desse modo, o narrador aponta que o Passeio Público era um espaço de lazer acessível a todos, porém a divisão geográfica denunciava a distinção entre as classes aburguesada, média e ralé, como podemos ver nesse trecho de artigo citado por Rodrigo de Albuquerque Marques:

O Passeio Público era uma ampla praça dividida em três partes iguais. A primeira era a Caio Prado, onde fervilhava a fina sociedade local; a parte do meio era chamada de Carapini, destinada ao pessoal da classe média e onde a Banda da Polícia Militar executava operetas e valsas vienenses. A terceira era a avenida Padre Mororó, frequentada pela ralé — as mulheres da vida, os rufiões e os operários pobres (AZEVEDO *apud* MARQUES, 2015, p. 132).

Em *A Normalista*, Maria do Carmo, protagonista, ocupa o primeiro plano do romance e é vítima de injustiças sociais, porquanto tem como destino as divisões inferiores do passeio público e, como já observado anteriormente, sofre preconceitos por parte do coronel Nunes. No entanto, assim como em *A Fome*, esses preconceitos não ocupam posição relevante para o desenrolar do enredo, uma vez que Maria do Carmo era filha de ex-proprietário de terra, como já observado. Além disso, não são essas ojerizas as responsáveis pelos sofrimentos da normalista, mas sim a seca, que a fez deixar o sertão, mudar-se para a capital cearense e ser abusada sexualmente pelo amanuense.

Concernente ao romance de Domingos Olímpio, as cenas apagam a violência social e os meios de exploração de tradição escravista. As pessoas escravizadas aparecem como parte da multidão e não são individualizadas: “das ruas cheias de escravos, retirantes, gente suja, gente esquelética” (OLÍMPIO, 1984, p. 150). Logo na abertura do romance o narrador descreve o Morro do Curral do Açogue, espaço onde, em outros tempos, dera lugar a um matadouro, e que, 1878, tempo narrativo, tem o seu ambiente modificado pela construção da Penitenciária de Sobral: “Ali, no sítio de morte, fervilhavam, então, em ruidosa diligência, legiões de operários construindo a penitenciária de Sobral” (OLÍMPIO, 1984, p. 23). Veja que os responsáveis pela construção são chamados de operários pelo narrador. Porém, o que o leitor presencia é um trabalho em condições análogas à escravidão:

Pela encosta de cortante piçarra, desagregada em finíssimo pó, subia e descia, em fileiras tortuosas, o formigueiro de retirantes, velhos e moços, mulheres e meninos, conduzindo materiais para a obra. Era um incessante vaivém de figuras pitorescas, esqueléticas, pacientes, recordando os heroicos povos cativos, erguendo monumentos imortais ao vencedor (OLÍMPIO, 1984, p. 23).

O próprio narrador alude a antigos povos escravizados “recordando os heroicos povos cativos”. Ao chamar os trabalhadores de operários, o narrador deseja transmitir um ar de modernidade em relação ao universo do trabalho, porém o que consegue, a contrapelo, é demonstrar que o modo de trabalho empregado na construção desse “castelo da prisão, traçado pelo engenho de João Braga” (OLÍMPIO, 1984, p. 23) forma sistema com a tradição escravista, assim como observado por Cara:

A exploração do mundo do trabalho forma sistema com a tradição escravista, ainda que não fosse esse o projeto do escritor. A ambiguidade do arranjo narrativo cifra como trabalho escravo (sem nomear), o que pretende mostrar como trabalho operário (CARA, 2013, p. 76).

Segundo Cara (2013), a exploração dos trabalhadores retirantes tem sua origem na tradição escravista. Ademais, o narrador expõe sua aprovação concernente às ações da Comissão de Socorros que implementa o salário emulativo, pago em míseras porções de rações:

Acertara a Comissão de Socorros em substituir a esmola depressora pelo salário emulativo, pago em rações de farinha de mandioca, arroz, carne de charque, feijão e bacalhau, verdadeiras gulodices para criaturas, açoitadas pelo flagelo da seca a calamidade estupenda e horrível que devastava o sertão combusto (OLÍMPIO, 1984, p. 24).

Para o narrador, o governo é extremamente eficiente na distribuição de trabalho a todos os assolados pela seca: “Na construção da cadeia havia trabalho para todos” (OLÍMPIO, 1984, p. 24). Além disso, observa que as pessoas destacadas pelo governo para distribuição de socorros desempenhavam com excepcional dedicação e probidade as suas atribuições. Consideração que reafirma a ausência de crítica à estrutura social e salienta a robustez moral dos estratos superiores à camada pobre:

Os cidadãos incumbidos pelo governo da penosa tarefa de distribuir socorros desempenhavam com excepcional e caridosa dedicação os seus deveres, mantendo o mais escrupuloso zelo e probidade na administração do serviço (OLÍMPIO, 1984, p. 61).

esse sentido, inferimos que os responsáveis por realizarem um trabalho penoso eram os funcionários do governo que trabalhavam na distribuição de socorros e não os “operários à tradição escravista” que eram submetidos a tarefas extenuantes em troca de ração. Não satisfeito com os elogios hiperbólicos, ainda atribui uma colossal idoneidade aos funcionários da administração do serviço de distribuição de socorros. Desse modo, evidencie-se que o romance ao passo que exalta a moral das classes superiores, enxerga os flagelados como vagabundos, porquanto, como vimos anteriormente, o narrador é a favor do pagamento de salário emulativo e, ainda, afirma que havia trabalho para todos. Ou seja, segundo a perspectiva dessa figura, a comida deveria chegar aos retirantes por meio da execução de trabalhos árduos e que só não trabalhava quem não fosse adepto ao trabalho.

Já com a publicação de *A Bagaceira*, 1928, embora não se possa enxergar um quadro de denúncia da realidade política ou social da época, José Américo de Almeida, semelhantemente ao romance *A Fome*, sugere a presença de injustiça social, conforme podemos depreender a partir do fragmento a seguir:

Era Pirunga abraçado com Xiname que tinha ido, alta noite, furtar o aipim que havia plantado e, pressentindo os vigias, se entocara no canavial. Levado à presença do senhor de engenho, este ordenou ao feitor:

— Lambuze o traseiro de mel de furo e assente no formigueiro.

Xiname alarmou-se:

— Por amor de seu Lúcio! ...

— Lambuze, bem lambuzado!

— Por amor da defunta! ...

— Nesse caso, dê-lhe umas tronchadas.

Manuel Broca prontificou-se:

— Fica por minha conta. Trinta lamboradas.

E, ali mesmo, uma, duas, três ... Logo na terceira, o caboclo grunhia e mijou-se (ALMEIDA, 1988, p. 17).

Xiname, vítima de injustiça, assim como Felipa, de *A Fome*, é personagem secundária e não contribui para o desenvolvimento do enredo. Veja que a violência praticada pelo senhor de engenho contra Xiname representa a manutenção de uma estrutura social cruel, de base escravista e, sobretudo, aponta a face arcaica de uma jovem República de anseios modernos ainda atrelada à cruel tradição escravista, onde as leis do Estado não vigoram, mas a vontade do senhor de engenho, que julga e pune de maneira bárbara os seus trabalhadores, que, embora livres, são tratados como cativos. Violência que se repete em outra passagem, na qual Dagoberto, munido de um rebenque, açoita um de seus trabalhadores pelo fato do “cabra” ter “permitido”, segundo o senhor de engenho, a morte de um cavalo:

Nisto, chegou Latomia, ainda mais branco:  
 — Patrão, o cavalo s’embarçou e morreu enforcado!  
 — Cabra de peia, você foi culpado!  
 E, ali mesmo, o senhor de engenho tirou o rebenque do armador e deu-lhe como se dera em negro fujão.  
 O braveteiro apanhou de cabeça baixa talvez para livrar o rosto de alguma lapada cega (ALMEIDA, 1988, p. 90).

O senhor de engenho novamente não hesita em castigar de maneira brutal mais um de “seus homens”, ao ponto do próprio narrador fazer referência aos castigos praticados na época da escravidão “e deu-lhe como se dera em negro fujão”.

Assim, depreendemos que as obras do primeiro ciclo dos romances das secas apresentam uma tênue crítica à estrutura de classes, de modo que esse aspecto não dá forma à estética das narrativas e não contribui para o desenvolvimento dos enredos, porquanto em *A Fome*, analisamos que as cenas de violência contra Felipa, personagem secundária, ocupam o segundo plano da narrativa. Também vimos que o narrador de Teófilo ([1890]2011) é influenciado pelas teorias raciais do século XIX, de maneira que tal aspecto segue na contramão de qualquer desejo enfático de denúncia contra a estrutura de classes. Na obra *A Normalista*, vimos que o narrador faz uma abordagem crítica da sociedade cearense ao apontar os critérios preconceituosos e frívolos com os quais a sociedade afere o indivíduo. A própria protagonista, Maria do Carmo, é vítima desses preconceitos, porém analisamos que essas ojerizas não ocupam posição relevante para o desenrolar do enredo, uma vez que o responsável pelos sofrimentos da normalista é a seca, que a fez deixar o sertão, mudar-se para a capital cearense e ser abusada sexualmente por seu padrinho, e não os preconceitos que sofria em decorrência da possibilidade de relacionamento com a personagem Zuza. Concernente a *Luzia-Homem* ([1903]1984), as cenas de violência social e os meios de exploração de tradição escravista estão ausentes no romance, pois as pessoas escravizadas aparecem como parte da multidão, ou seja, sem que essas figuras sejam individualizadas. Acerca de *A Bagaceira*, analisamos que há sucinta sugestão de crítica à estrutura de classes,

porquanto as agressões sofridas por Xiname não são significativas para o desenrolar do enredo.

## 2.5 Romance de 30: redesenhando os rumos do Romance Brasileiro

Neste subtópico pretendemos demonstrar como o Romance de 30 redesenha os rumos do romance brasileiro quando comparado ao primeiro ciclo das obras de temática das secas. Nos tópicos anteriores, analisamos como as narrativas *A Fome* ([1890]2011), *Luzia-Homem* ([1903]1984), *A Normalista* ([1893]1994) e *A Bagaceira* ([1928]1988) apagam a presença da camada pobre no primeiro plano. Ademais, vimos que os romances de Teófilo (2011), Caminha (1994), Olímpio (1984), e Almeida (1988) não apresentam uma crítica contundente quanto à estrutura de classes, assim como analisamos o distanciamento promovido pelos narradores em relação às classes mais pobres.

Tais ausências não se farão presentes no Romance de 30, porquanto a parcela pobre da sociedade – caboclos e proletariados – vem para a boca-de-cena e exerce protagonismo nas narrativas do decênio de 30. Desse modo, o Romance de 30 procura compreender e denunciar as incongruências de uma sociedade que busca a modernização por meio da manutenção de amarras arcaicas, por exemplo, a relação de compadrio, aspecto que será amplamente analisado em *O Quinze* ([1930]2018), de Rachel de Queiroz, objeto de análise do próximo capítulo.

Também vale mencionar que esta obra de Queiroz, publicada em agosto de 1930, ou seja, no alvorecer do decênio, representa um divisor de águas em relação ao primeiro ciclo dos romances das secas e, conseqüentemente, norteia, por meio de inovações estéticas, o caminho das obras que virão *a posteriori* ao longo da década. Em vista disso, entendemos que se faz necessário compreendermos o percurso dos romances que se debruçaram na temática da seca e como e por que se deu a inserção da camada pobre no primeiro plano das narrativas do Romance de 30.

Em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, em 1961, Jorge Amado afirma que a tradição do romance brasileiro segue dois caminhos distintos, de modo que o primeiro tributado a José de Alencar caminha na direção do romance popular e social, com questões ligadas aos problemas do país e às causas do povo, em contrapartida, o outro ramo dessa bifurcação atribuído a Machado de Assis apontaria para um romance tido como psicológico. Outro intelectual a compartilhar dessa visão bifurcada do romance brasileiro foi

Afrânio Coutinho, em *A literatura no Brasil (era Modernista)* (2001), ao afirmar que a literatura de ficção é dividida em duas vertentes: a regionalista, na qual o homem é apresentado em conflito com a terra, e a psicológica, onde o homem está diante de si mesmo.

Essa formulação binária deixa transparecer a relação do intelectual com a realidade brasileira, ou seja, seu vínculo com os aspectos do “sertão” ou, na contramão disso, sua aproximação ao trabalho de gabinete e à ocupação livresca. No primeiro, o intelectual estaria preocupado em tratar de aspectos ligados à terra, isto é, ao Brasil, ao passo que no segundo, o escritor não tem como predileção conhecer os problemas da nação, mas se volta para suas angústias e solidão. Luiz Bueno considera acerca da formulação de Afrânio Coutinho:

Sua formulação é a de que “há duas formas do humanismo brasileiro” expressas pela literatura de ficção em duas correntes, a regionalista em que o homem aparece em conflito ou tragado pela terra, e a psicológica ou de análise de costumes, em que o homem está diante de si mesmo ou de outros homens.

É inegável que essa formulação faz sentido e se assenta sobre outras formas de fratura da sociedade brasileira, expressas por binômios como norte-sul ou litoral-sertão. A ligação do intelectual com a realidade brasileira, sua maior adesão aos valores do “sertão” ou, ao contrário, o apego ao seu gabinete de trabalho, à atividade livresca que quase sempre o mantém ligado a uma tradição intelectual própria de outros centros, tem sido um ponto crítico de discussão desde a criação, segundo alguns, ou a implantação, segundo outros, do romance no Brasil (BUENO, 2015, p. 32).

No fragmento acima, Bueno (2015) destaca que, desde a implantação do romance no Brasil, já existia a preocupação com o maior ou menor grau de proximidade do intelectual em relação à realidade brasileira e que isso já foi motivo de muita discussão, vide, por exemplo, a obra *Ao Vencedor as Batatas* (2012), de Roberto Schwarz. Na tão conhecida polêmica sobre *A Confederação dos Tamoios*, o próprio José de Alencar, em carta dirigida a Gonçalves de Magalhães, identifica a fratura na obra do poeta, que, segundo Alencar, realizava uma abordagem de gabinete acerca da realidade brasileira, fato que implicava em uma representação distanciada e artificial dos aspectos da nação.

Ao reconhecer essa fratura na obra de Gonçalves de Magalhães, José de Alencar tenta solucioná-la e, com isso, depara-se com as mesmas contradições em que caíra o poeta alvo de suas críticas. Tal fato não passara despercebido por Joaquim Nabuco que aponta em Alencar a mesma problemática que outrora este criticara na obra de Magalhães, como podemos ver a seguir: “A natureza americana ele estudou-a nos livros; as flores na botânica [...]. Quem lê os romances do sr. J. de Alencar, vê que ele nunca saiu do seu gabinete e nunca deixou os óculos” (NABUCO *apud* BUENO, 2015, p. 33).

Desse modo, percebemos que a maior ou menor proximidade do intelectual em relação à realidade brasileira implica em ajuizar a qualidade das obras a partir de sua fidelidade e naturalidade aos aspectos da nação, fato que, segundo Alencar e Nabuco, seria impossível a partir de uma “abordagem de gabinete”. Com isso, fica claro que a supervalorização do



romance que se propõe a representar a realidade brasileira de maneira fiel e natural subjuga e lança à margem a vertente que não prioriza o contato direto com a realidade do Brasil, segundo podemos ver no exemplo dado por Bueno em seu livro *Uma história do Romance de 30*:

O que interessa perceber aqui é que, na base da tradição do romance brasileiro, a maior ou menor proximidade do intelectual em relação à realidade brasileira, mais do que definir duas linhas independentes de desenvolvimento, serve como parâmetro de avaliação das obras. A julgar pelo que diz Alencar num primeiro momento, e Nabuco depois, é desejável, se não necessário, que a obra incorpore, com a maior naturalidade possível, aspectos genuínos da realidade brasileira — seja lá o que cada um deles entende por realidade brasileira. A consequência necessária desse estado de coisas é que a “outra” linha de desenvolvimento do romance brasileiro, a que não privilegia o contato direto com essa realidade, fica sendo não uma alternativa, mas um elemento marginal. Expressão clara disso está naquele trecho do discurso de Jorge Amado que, para salvar Machado de Assis, acrescenta a ressalva: “sem, no entanto, perder seu caráter brasileiro” (BUENO, 2015, p. 33).

No excerto acima, Bueno (2015) afirma que a maior ou menor proximidade do intelectual brasileiro em relação à realidade brasileira serve como critério avaliativo das obras. Para isso, o crítico toma como exemplo a discussão entre Alencar e Nabuco, que defendiam que a obra incorporasse, com naturalidade, feições particulares da realidade brasileira. Diante de tais circunstâncias, Bueno (2015) aponta que a outra linha do romance brasileiro, isto é, a que não tem como prioridade o contato com a realidade brasileira passa a ser vista não como alternativa, mas um elemento marginal. Com a pretensão de exemplificar esse aspecto, Bueno (2015) cita a fala de Jorge Amado que, com a finalidade de salvar Machado de Assis, minimiza a marginalização da literatura brasileira que elege aspectos psicológicos, ligados aos sentimentos e problemas individuais: “sem, no entanto, perder seu caráter brasileiro”.

Essa histórica ideia de bifurcação do romance brasileiro é intensificada com o advento do Romance de 30. Ademais, podemos observar que nos anos 30 o moderno romance brasileiro passa a ser visto e analisado a partir de outras bifurcações como: norte-sul, litoral-sertão e direita-esquerda. Eric Hobsbawm, em *Era dos extremos — O breve século XX — 1914-1991* (1998), afirma que essa polarização entre direita-esquerda foi promovida após o período do entreguerras, em especial o *crack*, em 1929. Segundo o historiador, os acontecimentos ocorridos dentro dessa janela histórica impactaram os valores e as instituições da civilização liberal. Embora não se possa afirmar que, no Brasil do século XIX, já existisse uma sociedade liberal consolidada, observa-se um enfraquecimento do liberalismo no Brasil, seja pelo cenário político interno, com o enrijecimento do regime de Getúlio Vargas e de sua aproximação com os governos autoritários de direita na Europa, ou, ainda, pela proximidade da intelectualidade brasileira à Europa.

Em razão disso, os intelectuais formados após a eclosão da Primeira Guerra, sentiam-se obrigados a optarem pela extrema direita ou pela extrema esquerda e, assim, nota-se a necessidade de engajamento à realidade política da época, seja pendendo à esquerda, seja à direita, assim como observado por Bueno (2015, p. 34): “A nova geração, formada depois da Primeira Guerra, sentia estar diante de duas opções apenas: a extrema direita ou a extrema esquerda”.

Assim, dentro desse ambiente polarizado, as figuras de Jorge Amado, ligado à esquerda, e Octávio de Faria, vinculado à direita, destacam-se. É interessante observarmos que, em 1931, Jorge Amado abre seu primeiro livro, *O País do Carnaval*, com a seguinte declaração:

Este livro é como o Brasil de hoje. Sem um princípio filosófico, sem se bater por um partido. Nem comunista, nem *fascista*. Nem materialista, nem espiritualista. Dirão talvez que assim fiz para agradar toda crítica, por mais diverso que fosse o seu modo de pensar. Mas afirmo que tal não se deu. Não me preocupa o que diga do meu livro a crítica. Este romance relata apenas a vida de homens que seguiram os mais diversos caminhos em busca do *sentido* da existência. Não posso bater-me por uma causa. Eu ainda sou um que procura... (AMADO, 2021, p. 14).

No excerto acima, Jorge Amado deixa claro que o seu primeiro livro é supostamente despido de toda ideologia política, que ele, escritor, não defende uma causa partidária, uma vez que ainda a procura. O escritor baiano afirma que a sua única preocupação, naquele romance, era relatar a vida de homens que seguiram por diferentes caminhos em busca do propósito de existência. No entanto, não tardou para que Jorge Amado encontrasse uma causa e, no ano de 1932, por intermédio da escritora modernista Rachel de Queiroz, o escritor baiano filia-se ao Partido Comunista. No ano seguinte, em 1933, publica *Cacau*, obra de caráter proletário. O romance *Cacau* é interpretado pela crítica de esquerda como um livro engajado e doutrinário, assim como podemos observar em Bueno:

Alberto Passos Guimarães, como outros críticos da esquerda, verá em *Cacau* a concretização de um projeto de literatura engajada na revolução, e essa postura atribuirá a esse romance uma importância enorme para a literatura brasileira do período (BUENO, 2015, p. 162).

Bueno ainda ressalta que para compreender *Cacau* é necessário olhar para o projeto doutrinário da obra:

Entender claramente que o que orienta o projeto de *Cacau* é sua intenção doutrinária pode dar um pouco mais de clareza a uma tentativa de, mais que julgar, compreender o romance. Ora, propaganda é discurso de convencimento, seu objetivo é atingir diretamente aquele que se expõe a ela (BUENO, 2015, p. 177).

Em 1934, Jorge Amado, diferentemente daquilo que escrevera na abertura de *O País do Carnaval* (1931), defende que era inaceitável que um intelectual honesto não trabalhasse em defesa de uma causa política:

Mas, afinal, esses que se definem são honestos. O que não se admite são os que querem agradar a todo mundo, a Deus e ao diabo, se colocando na cômoda posição de

romancistas puros e sem cor política. Em 1934 isso não pega mais... (AMADO *apud* BUENO, 2015, p. 34).

Jorge Amado ressalta a importância de engajamento do escritor na defesa de uma causa. Para Amado, naquele momento, não era mais conveniente que o intelectual ocupasse uma posição supostamente neutra diante das questões da época. De modo que, nos romances de 30, Amado passará a ser visto como um escritor profundamente engajado em demandas sociais da época.

Do outro lado da arena política, temos Octávio de Faria, escritor que, antes mesmo de publicar qualquer romance, escrevera dois livros de doutrina fascista: *Maquiavel e o Brasil* (1931) e *Destino do Socialismo* (1933). No primeiro livro, a argumentação de Faria sobre Maquiavel caminha para um objetivo único: validar a teoria do homem excepcional. Na segunda metade da obra, o teórico ocupa-se em diagnosticar as causas da crise na civilização ocidental e defender que a solução para tal cenário seria o modelo político do fascismo, assim como analisado por Paulo Henrique Paschoeto Cassimiro, em *A Revolução Conservadora no Brasil. Nacionalismo, Autoritarismo e Fascismo no pensamento político brasileiro dos anos 30*:

Aqui, estamos propriamente no ambiente intelectual do fascismo: o capítulo é um esforço de diagnosticar os causadores da crise na civilização ocidental, a exaustão do modelo individualista/liberal/representativo e levantar as condições excepcionais para as quais o modelo político do fascismo é a solução (CASSIMIRO, 2018, p.13).

Em *Destino do Socialismo*, Faria, após constatar que o socialismo não seria uma alternativa à crise da sociedade liberal, aponta o nacionalismo de caráter fascista como solução para o equilíbrio social, conforme podemos ver no excerto abaixo, onde Cassimiro (2018) observa que Faria ressalta a importância do nacionalismo fascista para a organização social:

A verdadeira alternativa à crise da sociedade liberal não estaria nas promessas do socialismo, mas sim no nacionalismo, que oporia à luta de classes a solidariedade social compreendida como o equilíbrio entre as classes e à crença no fim do Estado a profissão de fé de sua necessidade para a construção do equilíbrio social.

[...]

Assim, não só o espiritualismo tradicionalista está submetido ao modelo fascista, mas o próprio nacionalismo culmina com a forma política fascista: “assim como o fascismo italiano proveio da realidade italiana, cada novo “fascismo” deverá provir da realidade íntima do país onde se forma” (CASSIMIRO, 2018, p. 16-17).

Em relação a Jorge Amado, com uma literatura dedicada aos aspectos sociais, busca amainar a presença do herói no romance, priorizando o coletivo, o espírito documental e o sentimento de revolta. Já Faria, preocupado em enriquecer psicologicamente suas personagens, defenderá a valoração dos destinos individuais.

A inserção das massas de desvalidos no romance social de 30 permitiu o retrato pessimista da realidade de um Brasil de tradições arcaicas. Dessa forma, o caboclo e o

proletário, isto é, a parcela pobre da sociedade, passam a ser as grandes personagens do moderno romance brasileiro, como discutido por Bueno (2015). Esse aparente pessimismo vem marcado através da figura do fracassado e manifesta uma avaliação negativa no início dos anos 30, juízo no qual o país passa a ser visto como uma nação subdesenvolvida e periférica em relação aos países centrais. Essa análise está ao revés do que ocorrera no passado, em que se depreendia que os problemas sociais eram em decorrência do país ser uma jovem nação. Os romances de 30, diferentemente de *A Fome*, *Luzia-Homem* e *A Bagaceira*, que apresentavam seres heroicos, serão marcados pela presença de personagens miseráveis, vítimas de exploração e nutridas de fraqueza física, como as personagens Chico Bento, de *O Quinze*, a qual analisaremos no capítulo seguinte, e Fabiano, de *Vidas Secas*.

Em “Literatura e Subdesenvolvimento”, Antonio Candido observa que Mário Vieira de Mello aponta uma mudança de perspectiva no caso brasileiro, porquanto antes da década de 30 predominava no Brasil a noção de “país novo”, que ainda não pudera se realizar, mas que creditava a si mesmo grandes possibilidades de progresso futuro. Mello ressalta que mesmo com a ausência de alteração essencial na distância que separa o Brasil dos países ricos, o que prevalece agora é a noção de país subdesenvolvido. Antes do decênio de 30, ressaltava-se o vigor virtual, ou seja, a grandeza ainda não atingida. Agora, nos anos 30, salientava-se a pobreza atual.

Segundo Candido (2017), a ideia de país novo gera na literatura atitudes fundamentais, oriundas da surpresa, do apego exótico, de um certo cultismo pelo grandioso e de expectativa quanto às possibilidades. Todo esse sentimento de expectativas e grandiosidade tem sua origem em perspectivas utópicas que operaram na fisionomia da conquista e colonização da América Latina<sup>4</sup>. Ainda nessa esteira de deslumbramento e grandes expectativas, Candido (2017) lembra que lá no século XVII, Antonio Vieira aconselhou à monarquia portuguesa a sua transferência para o Brasil, que, segundo Vieira, estaria predestinado a grandes realizações como sede do Quinto Império. Candido (2017) observa que todo esse estado de euforia foi transmitido aos intelectuais latino-americanos, que o tomaram como instrumento de afirmação nacional e justificativa ideológica. De modo que a literatura assume uma linguagem de celebração e apego à terra. Dentro dessa óptica, a ideia de pátria se vinculava intrinsecamente à de natureza e extraía dela a justificativa. Com isso, a literatura buscava uma compensação da fragilidade das instituições e do atraso material por meio da supervalorização de aspectos regionais revestidos de exotismo.

---

<sup>4</sup> Pedro Henriques Ureña lembra que o primeiro documento relativo ao nosso continente, a carta de Colombo, inaugura o tom de deslumbramento e exaltação que se comunicaria à posteridade (CANDIDO, 2017, p. 169).

Assim, a consciência do subdesenvolvimento rompe com a ideia “terra bela — pátria grande”, segundo aponta Candido (2017). A alteração de perspectiva trouxe à superfície a realidade dos pobres e das técnicas arcaicas. A partir de então, o que se dá é uma mirada pessimista em relação ao presente e problemática quanto ao futuro.

Somente após uma análise profunda dos problemas do presente, seria possível realimentar o espírito otimista e utópico para essa nação, que historicamente carregava atrelada a si amarras arcaicas. Com isso, o romance de 30, em sua diversidade, ou seja, das secas, da Bahia, do ciclo da cana-de-açúcar, será o responsável por assumir o pioneirismo na análise dos problemas sociais do Brasil, não com a intenção de solucioná-los, mas de compreendê-los.

Este movimento de inserção da massa de desfavorecidos culmina no surgimento do Romance Proletário, que teve seu auge entre 1933-1936. Houve muita discussão acerca das características do romance proletário, o próprio Jorge Amado defendia que esse gênero deve ser constituído de três pilares — espírito documental (basicamente voltado para a vida das classes desfavorecidas), movimento de massa e espírito de revolta. Com a publicação de *Cacau*, 1934, o escritor baiano abriu seu volume com uma breve e instigadora nota que requeria uma resposta de seu leitor: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?” (AMADO, 2010, p. 9).

Alberto Passos Guimarães (BUENO, 2015, p. 161-162) será um dos críticos da esquerda que enxergará em *Cacau* um genuíno romance proletário, porquanto além da presença da massa, o romance exala um ar de revolta, fato inerente na configuração da literatura proletária, segundo Alberto Passos. Com isso, entendemos que para o crítico, não bastaria apenas tratar dos dramas coletivos das camadas baixas, porém seria necessário que a massa apresentasse ares de rebeldia, que futuramente pudesse desencadear uma revolução<sup>5</sup>.

Todavia, essa inserção trouxe consigo impasses e desconfianças sobre a legitimidade da fala do intelectual, que é aquele quem escreve o romance de 30. A desconfiança atinente ao intelectual provém do fato deste não pertencer às camadas inferiores da sociedade e, portanto, questiona-se a autoridade dessa figura letrada, que se propõe a falar do outro, ou seja, do caboclo, do proletário, do iletrado. Haveria legitimidade na ação do intelectual? Como conhecer e tratar sobre o outro? É possível ao intelectual, com ou sem origens proletárias, por

---

<sup>5</sup> O Romance Proletário para Passos (1933) é aquele que trata do mendigo, sertanejo, ou seja, da camada pobre de modo geral.

meio da solidariedade, falar com legitimidade como representante dos miseráveis? Graciliano Ramos, em carta escrita, a sua irmã Marli Ramos, expõe:

Julgo que você entrou num mau caminho. Expôs uma criatura simples que lava roupa e faz renda, com as complicações de menina habituada aos romances e ao colégio. As caboclas da nossa terra são meio selvagens, quase inteiramente selvagens. Como pode você adivinhar o que se passa na alma delas? Você não bate bilros nem lava roupa. Só conseguimos deitar ao papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmo, só podemos expor o que somos. E você não é Mariana, não é da classe dela. Fique na sua classe, apresente-se como é, nua, sem ocultar nada. (RAMOS, 1980, p. 197-198).

A fala de Graciliano Ramos revela as dificuldades e armadilhas que os escritores de 30 enfrentaram na tentativa de revelar a interioridade do caboclo, sem que caísse no exotismo e artificialismo. Toda essa problemática proporcionou grandes desafios e ambiguidades, mas também belas soluções estéticas às obras da década de 30, como a tentativa de aproximar intelectual e desvalido.

*O Quinze*, texto sobre o qual nos dedicaremos no próximo capítulo, através da aproximação da fala do narrador à do caboclo e do enriquecimento psicológico deste último, por meio do discurso indireto livre, revela, logo no início dos anos 30, inovações estéticas que contribuíram para o desenvolvimento dos romances desse decênio<sup>6</sup> e já demonstrava que a fratura entre social e psicológico se pintava como mero engodo. Nesse sentido, conforme veremos, *O Quinze*, como parte do que entendemos acerca do Romance de 30, oferece inovações em relação às obras do primeiro ciclo das secas, isto é, aos romances *A Fome*, *Luzia-Homem*, *A Normalista* e *A Bagaceira*, reconfigurando, desse modo, a relação entre seca, pobreza, linguagem e estrutura de classe.

Ainda, vale mencionarmos que os romances de 30, neorrealistas, rompem com a tradição das narrativas naturalistas das secas, publicadas entre o século XIX e início do XX. Porquanto em 30, não haverá mais o emprego da linguagem científicista e chocante, que se vale da descrição minuciosa de cenas escabrosas, as quais se justificam a partir dos conceitos racistas do determinismo e darwinismo social, que indicam de maneira preconceituosa a tendência de negros ou da camada pobre à prática de atitudes corruptíveis. Além disso, os retirantes deixarão de ser vistos em grandes blocos e, sobretudo, estarão isentos do processo de animalização, aspecto comumente presente nas ficções das secas entre o XIX e os anos 20 do século passado.

---

<sup>6</sup> Graciliano Ramos aprofundará o recurso do discurso indireto livre na sua célebre obra *Vidas Secas*.

### 3 O QUINZE, DE RACHEL DE QUEIROZ: UMA NARRATIVA DE EXPERIMENTAÇÃO EM UM BRASIL ARCAICO

E tudo por conta da experiência moderna, que nunca se livrou por completo do que veio antes e nunca foi tão civilizada quanto propaga ser, sendo mais bárbara, tantas vezes, do que os bárbaros que pretendeu desterrar.

Davi Arrigucci Jr, *O sertão em surdina*

#### 3.1 O sobressalto da individualidade desvalida

*O Quinze*, primeiro livro de Rachel de Queiroz, publicado em agosto de 1930, é ambientado entre o sertão do Ceará e a capital Fortaleza, enquanto o tempo narrativo da obra contempla a terrível seca de 1915. O romance narra a estória de Conceição — jovem professora, leitora voraz de obras feministas e socialistas, possuidora de atributos independentes e moradora da capital cearense, que costumeiramente passa o período de férias escolares no sertão junto à sua avó, d. Inácia. A jovem é apaixonada por seu primo Vicente, proprietário de terra e vaqueiro, que não demite seus funcionários no período de estiagem e enfrenta obstinadamente a seca de 1915. O vaqueiro possui diferenças marcantes em relação ao modo de vida de Conceição, porquanto aquele é extremamente ligado ao campo e vigilante ao conservadorismo machista do sertão, aspectos que, segundo as reflexões da moça, explicitadas a partir do discurso indireto livre, impactam, de algum modo, na não efetivação da relação amorosa entre os primos.

Paralelamente à estória de amor não concretizado de Conceição e Vicente, há a labuta e migração de Chico Bento, vaqueiro e ex-funcionário de d. Maroca, que diante da seca e desassistência de sua patroa, juntamente com sua família é obrigado a abandonar a fazenda e migrar a pé de Quixadá a Acarape, uma viagem hoje de 150 km. A *via crucis* da família será marcada por muita fome, além de perdas importantes como a morte de Josias e o desaparecimento de Pedro, ambos, filhos do casal de retirantes. Através da ajuda do compadre Luís Bezerra, delegado no Acarape, que concedera à família passagens de trem para Fortaleza, chegam ao Campo de Concentração.

Diferente dos abarracamentos, que eram acampamentos formados espontaneamente pelos flagelados, os Campos de Concentração correspondem às medidas governamentais de controle social destinadas à população sertaneja que chegava aos grandes centros urbanos. Essas políticas tinham como intento manter os retirantes distantes dos espaços públicos e do contato com a população urbana, ou seja, o real objetivo não era dar assistência às vítimas da

seca, mas higienizar e fiscalizar o aparato urbano, frequentados normalmente pelas elites aburguesadas da capital cearense<sup>7</sup>.

Em Fortaleza, Chico Bento encontra Conceição, madrinha de Duquinha e voluntária na distribuição de mantimentos aos flagelados. A comadre Conceição será a responsável por amparar a família de retirantes, uma vez que adota Duquinha, filho mais novo entre os cinco, e intermediará o processo para conseguir as passagens no vapor para o vaqueiro e sua família migrarem para São Paulo.

Na introdução desta dissertação, vimos que *O Quinze* ([1930]2018) fora recebido pela crítica com grande entusiasmo, porquanto trouxera novidades em relação à tradição dos romances de temática da seca. Ao inserir os pobres como protagonistas na esfera da intriga, *O Quinze* dissipa com a divisão em planos, ofertada outrora pelos romances das secas, e aborda a realidade dos pobres junto ao universo dos mais abastados, porquanto não há distinção na tratativa do narrador em relação à personagem Chico Bento.

A mirada massificada e preconceituosa do narrador aos desvalidos, que pode ser presenciada nos romances de Rodolfo Teófilo ([1890]2011), de Adolfo Caminha ([1893]1994), de Domingos Olímpio ([1903]1984) e de José Américo de Almeida ([1928]1988), pode ser percebida, por exemplo, na passagem a seguir do livro *A Fome* ([1890]2011):

Manuel de Freitas, surpreendido com o triste incidente e vendo que o cerco não se tartadava a se restabelecer, saiu pelo caminho que as bestas tinham aberto. Custava-lhe suportar o cheiro que saía dos famintos. Aquela atmosfera era quase irrespirável. Antes de vencer o acampamento, era o rancho invadido pelos famintos, uma algazarra horrível ouvia-se e era repercutida ao longe pelos mais próximos outeiros.

Travou-se uma luta tremenda, uma briga de feras esfomeadas sobre um minguido repasto. Os víveres seriam dos mais fortes e não dos mais necessitados (TEÓFILO, 2011, p. 78).

Notamos, a partir do excerto acima, a abordagem massificada dos retirantes, que são mirados em blocos e sob uma perspectiva preconceituosa, uma vez que o narrador designa os imigrantes por feras, rebaixando-os, assim, à condição animal. Enquanto as personagens do primeiro plano mantêm-se incorruptíveis ante o processo de bestialização.

Do mesmo modo, o narrador de Caminha também enxerga a camada pobre de maneira homogênea, conforme vemos em:

Na Mororó, mais larga que as outras, havia uma promiscuidade franca de raparigas de todas as classes: criadinhos morenas e rechonchudas, com os seus vestidos brancos de ver a Deus, de avental, conduzindo crianças; filhas de famílias pobres em trajes domingueiros, muito alegres na sua encantadora obscuridade; mulheres de vida livre sacudindo os quadris descarnados, com ademanos característicos, perseguidas por uma

<sup>7</sup> Vide *A multidão e a história (saques e outras ações de massas no Ceará)*, de Frederico de Castro Neves, editora Relume Dumará, 2000, p. 46, 84.



troça de sujeitos pulhas que se punham a lhes dizer gracinhas insulsas. Toda uma geração nascente, ávida de emoções, cansada de uma vida sedentária e monótona, ia espalhar-se no Passeio Público aos domingos e quintas-feiras, gratuitamente, sem ter que pagar dez tostões por uma entrada, como no teatro e no circo (CAMINHA, 1994 p. 100-101).

No excerto acima, é descrito o público que passeia pela Avenida Mororó, destinada à camada inferior da sociedade. Percebemos que o narrador lança mão de termos e expressões aviltantes, por exemplo, “promiscuidade” e “encantadora obscuridade” para descrever o comportamento dessa parcela da sociedade. Além disso, como de costume no primeiro ciclo dos romances das secas, não há uma personalidade que se destaque no grupo uniforme formado de pessoas menos abastadas.

Semelhantemente ao romance de Teófilo ([1890]2011), Olímpio ([1903]1984) também direciona aos imigrantes um olhar massificado e preconceituoso, segundo vemos abaixo:

Esse concerto esdrúxulo de vozes humanas em cânticos e queixumes, de rugidos da matéria transformando-se aos dentes dos instrumentos, aos golpes dos martelos, de brados de comandos dos mestres e feitores, essa melopéia do trabalho amargurado ou feliz, era às vezes, interrompido por estrídulos assobios, alarido de gritos, gargalhadas rasgadas e as vaias de meninos que se esganiçavam (OLÍMPIO, 1984, p. 24).

Conforme é possível perceber, o narrador continua a focar os flagelados de maneira uniforme e animaliza as vozes desses ao afirmar que as falas eram “rugidos”, palavra notadamente empregada para se referir a animais. Adiante, ainda de acordo com o trecho acima, é afirmado que os meninos “esganiçavam”, com isso, novamente, há a presença de outro termo vinculado à semântica da zoologia, ocorrência que, obviamente, presta-se para animalizar as atitudes das crianças retirantes.

Em outra passagem, o narrador de Olímpio ([1903]1984) aponta: “Era um incessante vaivém de figuras pitorescas, esquálidas” (OLÍMPIO, 1984, p. 24). Novamente, identifica-se o uso de palavras pejorativas, por exemplo, “pitorescas” e “esquálidas” e não há uma figura que receba destaque no conjunto de imigrantes.

Trilhando o mesmo caminho, o narrador de Almeida ([1928]1988) não esquiva da mirada uniforme direcionada aos fugitivos da seca, assim como verificamos a seguir:

Era o exôdo da seca de 1898. Uma ressurreição de cemitérios antigos — esqueletos redivivos, com o aspecto terroso e o fedor das covas podres. Os fantasmas estropiados como que iam dançando, de tão trôpegos e trêmulos, num passo arrastado de quem leva as pernas, em vez de ser levado por elas (ALMEIDA, 1988, p. 4).

Seguindo a cartilha dos romances anteriores, o narrador de *A Bagaceira* também observa o bloco de retirantes de maneira indistinta, ou seja, não há destaque a individualidades na massa uniforme. Além disso, aqueles que fogem da seca são denominados de “esqueletos redivivos”, “fantasmas”, isto é, termos depreciativos.

Ao contrário desses romances, o que se destaca em *O Quinze* é o sobressalto da individualidade na massa pobre de retirantes, fato que revela a aproximação do narrador a essa parcela da sociedade e direciona os holofotes para os problemas da realidade brasileira, em especial a dos sertanejos, que já não mais sofrerão uma abordagem pitoresca ou exuberante. Visto que Conceição, ao longo da narrativa, não oferece atitudes heroicas e é uma personagem adepta à modernidade, porquanto prefere morar na cidade ao invés do campo, é professora e cultiva leituras entendidas como progressistas. Ademais, julga como descabida a hipótese de estabelecer um namoro com o vaqueiro Vicente, pois:

Da primeira vez, pensa-se em passar a vida inteira naquela frescura e naquela paz; mas à última, sai-se com o coração pesado, curado de bucolismo por muito tempo, vendo-se na realidade como é agressiva e inconstante a natureza...” (QUEIROZ, 2018, p. 88).

Tendo em consideração a vida e a personalidade rústica de Vicente, Conceição descarta a hipótese de uma eventual aproximação com seu primo, porquanto a constância do ambiente bucólico e a aspereza de uma figura machista seriam pesados e enfadonhos para uma mulher progressista. Vicente é retratado como um homem de busto forte e com amplo relevo nas pernas, todavia essas descrições exuberantes são realizadas a partir da perspectiva de Conceição, que vê no primo uma sadia fortaleza, e não pela óptica do narrador:

Mal começou a dança, entrou Vicente, encourado, vermelho, com o guarda-peito encarnado desenhando-lhe o busto forte e as longas pernas ajustadas ao relevo poderoso das pernas. A Conceição parecia que uma rajada de saúde e de força invadia subitamente a sala [...] (QUEIROZ, 2018, p. 27).

Vicente, apesar da sua força, não apresenta atitudes heroicas na narrativa, o seu empenho é destinado aos cuidados do gado, que sofre com a seca. Em relação a Chico Bento, verificamos uma personagem despida da exótica força com que eram descritos os protagonistas dos romances das secas, pois Chico Bento em muitas passagens é exposto pelo narrador como “vulto curvado”, “corcunda e triste como uma interrogação lastimosa” (QUEIROZ, 2018, p. 35). Além disso, o ex-agregado, assim como Conceição e Vicente, também não é agente de ações heroicas.

Ao contrário disso, é possível observar que a trajetória de Chico Bento é marcada por perdas. O vaqueiro perdera a velha casa de taipa onde morava na fazenda de Maroca, as reses adquiridas sob o regime de quarta, a cunhada Mocinha, que estava sob sua tutela, o cão Limpa-Trilho, que simplesmente desaparecera da narrativa, a burra, companheira de viagem, a rede de dormir, seu filho Josias, que morrera, seu filho Pedro, que não sabemos se fugira ou fora raptado, Duquinha, filho mais novo, entregue a Conceição, além da dignidade e da força.

Esse aspecto segue na contramão dos romances anteriores de temática das secas, vide, por exemplo, o protagonista Manuel de Freitas, de *A Fome*, que vence toda e qualquer

adversidade ou de Luzia, personagem vigorosa, que para se defender arranca à unha os olhos de Crapiúna, seu algoz, conforme podemos ver abaixo:

Na destra crispada, encastoado entre os dedos, encravado nas unhas, extirpado no esforço extremo da defesa, estava um dos olhos de Crapiúna, como enorme opala esmaltada de sangue, entre filamentos coralinos dos músculos orbitais e os farrapos das pálpebras dilaceradas (OLÍMPIO, 1984, p. 250).

Em oposição a isso, em *O Quinze*, encontramos um ser desnudo de energia que, ao invés de vitórias, reúne fracassos. As desventuras do ex-agregado trazem para a narrativa a manifestação do espírito pós-utópico, no qual predomina a percepção de país subdesenvolvido e não mais, como antes da década de 30, a noção de “país novo”, que, segundo esta perspectiva, depositava, de maneira utópica, grandes expectativas no futuro da jovem nação. A preocupação do romance de Queiroz ([1930]2018) em abordar peculiaridades da ambígua realidade brasileira promove a protagonista a figura do “fracassado” Chico Bento, personagem desvalido de quaisquer grandezas e que não consegue desempenhar ações capazes de alterar a sua realidade, mas ocupa, na verdade, dentro da circunstância brasileira, o papel de vítima de uma realidade injusta e violenta.

Desse modo, verificamos que as personagens de *O Quinze*, em especial o protagonista Chico Bento, não realizam atitudes heroicas nem detêm uma força hercúlea como Manuel de Freitas, de *A Fome*; Luzia ou Raulino, de *Luzia-Homem*; e Pirunga, de *A Bagaceira*.

*O Quinze* também se afasta do caráter exuberante pelo qual é narrado o habitante do campo, muito comum entre as obras regionalistas do final do século XIX e início do XX. O romance, com isso, apresenta um caráter crítico sobre fatores contraditórios do Brasil, isto é, de um país que buscava a modernização atrelada à manutenção de estereótipos arcaicos. Desse modo, o caboclo de *O Quinze* distancia-se da abordagem europeizada, segundo podemos ver em “Rachel: O ouro e prata da casa”, de Vilma Arêas:

O regionalismo de agora também se afastava dos equívocos do conto regionalista do final do século XIX, com grande voga até os anos 20 e cujo sucesso se apoiava no caráter exótico atribuído ao habitante do interior pelo homem da cidade, supostamente civilizado a partir do contraste. Tratava-se agora de um regionalismo crítico, cuja força era o resultado de fatores diversos e contraditórios: o equilíbrio entre a renovação modernista do Sul, que de um modo ou de outro passou a impregnar a cultura como um todo, e a do Nordeste, que sublinhava seu cunho tradicionalista. A isso podemos somar a maturação dos experimentos e tateios das narrativas que desde cedo trataram da vida rural e que por falta de modelo ou convenção apropriada construíam seus rústicos por contaminação com personagens de outra tradição (ARÊAS, 2002, p. 88).

No fragmento acima, Arêas aponta que as personagens dos romances brasileiros entre o final do XIX até os anos 20 do século passado sofreram enorme influência do modelo europeu, porquanto seus rústicos eram contaminados por figuras da tradição metropolitana. Ainda nessa toada, a crítica sublinha que *O Quinze* desmonta a tradição alusiva aos elementos pertinentes aos romances europeus, conforme vemos a seguir: “Assim, *O quinze* corrói a

capacidade alusiva dos elementos romanescos e daqueles pertencentes à literatura que trata do sertão, com todas as suas épicas de brasilidade e suas alusões clássicas ou mitológicas” (ARÊAS, 2002, p. 93).

Desse modo, Arêas indica a ruptura realizada pelo romance de Queiroz ([1930]2018) em relação à costumeira “contaminação” sofrida pelas obras do primeiro ciclo das secas, as quais tomavam de empréstimo elementos romanescos dos grandes centros intelectuais da Europa. Com isso, *O Quinze* busca extinguir as referências clássicas ou mitológicas, que eram vistas em personagens de *A Fome*, *Luzia Homem* e *A Bagaceira*.

No romance de Queiroz ([1930]2018), as dificuldades enfrentadas por Chico Bento, ex-agregado de d. Maroca, não o impelem à prática de ações transgressivas diante da lei. Vale lembrarmos que, em romances como *A Fome*, *Luzia-Homem*, *A Normalista* e *A Bagaceira*, a camada pobre, em vista da fome, cometia saques de alimentos e recorria a esmolas. Ao longo da *via crucis* de Chico Bento, o vaqueiro, para sobreviver, não se vale de saques e busca o seu sustento por meio da sua força de trabalho, que, por sinal, está minguada, tendo em vista a longa caminhada e a escassez nutricional a qual fora submetido. O narrador de Queiroz ([1930]2018) apresenta Chico Bento como um ser generoso, porquanto o vaqueiro divide o último pedaço de carne de sua família com outros retirantes: “A generosidade matuta que vem na massa do sangue, e florescia no altruísmo singelo do vaqueiro, não se perturbou” (QUEIROZ, 2018, p. 50).

Adiante, o retirante caminha pela caatinga em busca de alimentação, pois a sua família está desolada pela necessidade de alimento, sobretudo Cordulina que, em decorrência de uma profunda letargia causada pela fome, encontrava-se deitada à beira da estrada à espera do marido. De repente, o vaqueiro ouve um “bé agudo e longo” (QUEIROZ, 2018, p. 74) e avista “uma cabra ruiva, nambi, de focinho quase preto” (QUEIROZ, 2018, p. 74), que caminhava perdida por entre os galhos. Em frente de tal encontro inesperado e da necessidade de sobrevivência, Chico Bento investe contra o animal, conforme podemos ver a seguir: “E de súbito em três pancadas secas, rápidas, o seu cacete de jucá zuniu; a cabra entonteceu, amunhecou, e caiu em cheio por terra” (QUEIROZ, 2018, p. 74). Porém a felicidade do vaqueiro é frustrada pelo aparecimento do dono da cabra, que reivindica a posse do animal errante, segundo podemos ver abaixo:

— Cachorro! Ladrão! Matar minha cabrinha! Desgraçado!

Chico Bento, tonto, desnortado, deixou a faca cair e, ainda de cócoras, tartamudeava explicações confusas.

O homem avançou, arrebatou-lhe a cabra e procurou enrolá-la no couro.

Dentro da sua perturbação, Chico Bento compreendeu apenas que lhe tomavam aquela carne em que seus olhos famintos já se regalavam, da qual suas mãos febris já tinham sentido o calor confortante.

E lhe veio agudamente à lembrança Cordulina exânime na pedra da estrada... O Duquinha tão morto que já nem chorava...

Caindo quase de joelhos, com os olhos vermelhos cheios de lágrimas que lhe corriam pela face áspera, suplicou, de mãos juntas:

— Meu senhor, pelo amor de Deus! Me deixe um pedaço de carne, um taquinho ao menos, que dê um caldo para a mulher mais os meninos! Foi pra eles que eu matei! Já caíram com a fome!...

Não dou nada! Sem-vergonha! Cabra sem-vergonha!

[...]

A faca brilhava no chão, ainda ensanguentada, e atraiu os olhos de Chico Bento.

Veio-lhe um ímpeto de brandi-la e ir disputar a presa; mas foi ímpeto confuso e rápido.

Ao gesto de estender a mão, faltou-lhe o ânimo (QUEIROZ, 2018, p. 75-76).

Mesmo diante de toda a adversidade e humilhação, Chico Bento, que estava com a faca à vista, não permitiu que o seu instinto de sobrevivência se sobrepusesse à razão e, assim, não fora capaz de tomar atitudes que o pudessem desumanizar. Além disso, o modo como o narrador justapõe esta cena com a passagem na qual o vaqueiro reparte a sua comida permite que a generosidade de Chico Bento seja salientada e promove a empatia do leitor para com a personagem. Com isso, inferimos que a primeira ruptura realizada por *O Quinze* em relação aos romances das secas anteriormente analisados diz respeito à inexistência da dicotomia entre primeiro plano, ocupado por heróis provenientes das camadas sociais elevadas, e segundo plano, povoado pela massa pobre. Ademais, além de realocar os pobres para o cerne da narrativa, Rachel humaniza os dramas dos ricos, mas também dos desvalidos, sem, no entanto, atribuir a estes elementos heroicos ou exuberantes.

### 3.2 As estruturas sociais do campo e a seca

Em *O Quinze* ([1930]2018), constata-se uma recorrência no processo de quebra de linearidade da narrativa. Tal aspecto assume um significado de denúncia de injustiças sociais na obra através da justaposição de episódios, que configuram um processo de montagem por parte do narrador. No quarto capítulo, por exemplo, Vicente, que após ter comprado as reses de Chico Bento, comenta com o major, seu pai, a respeito da excelente aquisição, segundo podemos ver abaixo:

Entrando na sala de jantar, Vicente encontrou todos à mesa.

O major indagou do negócio e o rapaz principiou a contar o que tinha feito.

Dona Idalina o interrompeu:

— Mas, criatura de Deus, o que é que você vai fazer com mais gado? Acha pouco o que já está no trato?

— Vicente parou de machucar o munguzá:

— Ora, mamãe, o pobre morrendo de precisão! Além disso, é gado de raça, filho do Hereford velho das Aroeiras... garanto que escapa tudo... (QUEIROZ, 2018, p. 35-36).

A seca atinge de maneira distinta os diferentes estratos sociais, afinal a perda das reses de Chico Bento, vaqueiro de d. Maroca, resulta em ganho para Vicente, proprietário de terras, que as adquire em um momento de desgraça do agregado. No capítulo seguinte, o narrador inicia a passagem com a observação:

Agora, ao Chico Bento, como único recurso, só restava arribar.  
Sem legume, sem serviço, sem meios de nenhuma espécie, não havia de ficar morrendo de fome, enquanto a seca durasse (QUEIROZ, 2018, p. 36).

A conjunção adversativa “agora”, abrindo o capítulo, é empregada com a pretensão de apresentar, em oposição à realidade de Vicente, proprietário de terra, que aumenta seu patrimônio mesmo em período de estiagem, a condição de vida do agregado, que se vê sem recursos para enfrentar as intempéries e se desfaz de seus escassos bens, adquiridos via regime de partilha, para alcançar a sobrevivência de sua família.

Esse quadro de justaposição, com caráter de denúncia social, pode ser presenciado também no capítulo sete, passagem na qual narra a retirada a pé da família do agregado do sertão, e no capítulo oito, onde Conceição e sua avó se retiram de trem.

Ainda no capítulo sete, Chico Bento reclama a Cordulina: “Deus só nasceu pros ricos” (QUEIROZ, 2018, p. 41) e, no início do capítulo oito, d. Inácia, em sua retirada do sertão, no trem, leva consigo “uma maleta cheia de santos ali ao lado” (QUEIROZ, 2018, p. 41). A cena da fuga de d. Inácia com a maleta recheada de santos ratifica a fala do vaqueiro, pois os santos, intercessores diante de Deus e figuras representantes do cristianismo católico, acompanham os mais abastados na fuga da seca e abandonam os desvalidos, deixando-os a sua própria sorte, daí a representatividade dessa cena mediante a fala do vaqueiro: “Deus só nasceu pros ricos”.

A justaposição episódica desses capítulos aponta a desigualdade social e demonstra, diferentemente dos romances anteriores de temática das secas, que a raiz do problema é a classe social e não a tragédia climática. O narrador de *O Quinze*, através da justaposição dos episódios acima, demonstra que os mais abastados (Vicente) conseguem enfrentar a seca e até aumentarem as suas posses, ao passo que os pobres (Chico Bento) não apresentam outros meios a não ser perder aquilo que conquistaram e tentar a sorte em outras pastagens. Assim como demonstra que os mais abastados possuem mecanismos para fugir das adversidades — o trem — enquanto os pobres, desprovidos desses recursos, possuem apenas o corpo como estratégia de sobrevivência e fuga.

Ainda dentro dessa perspectiva de denúncia de injustiças sociais por meio do processo de justaposição, o narrador opõe a miséria do séquito de retirantes que participava da

procissão à opulência das indumentárias do clero, segundo vemos a seguir: “composta quase todas de retirantes, que arrastavam as pernas descarnadas, os ventres imensos, os farrapos imundos atrás do pálio rico do bispo” (QUEIROZ, 2018, p. 130). A cena, a partir da gritante dicotomia das vestimentas do clero e dos retirantes, procura denunciar a desigualdade social entre as duas esferas, de modo que a opulência está para o sacerdote e os farrapos para os imigrantes.

Mais adiante, na mesma passagem, o narrador critica com acidez os ritos católicos ao expor o desinteresse de São Francisco pelo cenário de miséria que o cercava:

E no andar, hirtó, com as mãos laivadas de roxo, os pés chagados aparecendo sob o burel, São Francisco passeou por toda a cidade, com os olhos de louça fitos no céu, sem parecer cuidar da infinita miséria que o cercava e implorava sua graça, sem ao menos ensaiar um gesto de benção, porque suas mãos, onde os pregos de Nosso Senhor deixaram a marca, ocupavam-se em segurar um crucifixo preto e um grande ramo de rosas (QUEIROZ, 2018, p. 131).

O sarcasmo do narrador demarca o seu distanciamento acerca da religiosidade e denuncia a indiferença das instituições — marcada na cena pelo irônico desprezo do santo — na gestão de medidas que efetivamente contribuíssem para mudar a realidade sociopolítica dos flagelados. Esse sarcasmo não é algo pontual ao trecho acima, porquanto é possível presenciá-lo em outras passagens. Por exemplo, no trecho em que o narrador afirma ironicamente que a caminhada exaustiva no sol, sob condições desumanas, humanizasse Mocinha, cunhada de Chico Bento, segundo vemos a seguir:

Os três dias de caminhada iam humanizando Mocinha. O vestido, amarrotado, sujo, já não parecia *toilette* de missa. As chinelas baianas dormiam no fundo da trouxa, sem mais saracoteios nos dedos da dona. E até levava escanchado ao quadril o Duquinha, o caçula, que, assombrado com a burra chorava e não queria ir na cangalha (QUEIROZ, 2018, p. 48).

Como podemos ver, pobres e ricos estão todos submetidos às agruras da seca. No entanto, a crise climática se apresenta como oportunidade de enriquecimento para os ricos, enquanto os pobres se desfazem de seus bens em busca da sobrevivência familiar. Assim, é importante observarmos que os ricos possuem elementos que possibilitam uma rápida retirada daquele universo de seca enquanto aos pobres resta contar com o próprio corpo. De modo geral, podemos afirmar que estão todos dentro do mesmo ambiente, a seca, porém os ricos possuem privilégios que permitem não só a sobrevivência, mas o enriquecimento diante de tragédias naturais.

### 3.3 Rompendo antigos impasses linguísticos

A aproximação do narrador de *O Quinze* ([1930]2018) à camada pobre rompe com os antigos impasses dos narradores dos romances de temática das secas, que buscam se

distanciar da linguagem dos caboclos, e oferece uma grande contribuição às obras posteriores da década de 30. Davi Arrigucci Jr. chama a atenção para esse aspecto, conforme vemos abaixo:

Ao contrário do narrador tradicional, nela se observa a novidade do ângulo que identifica a voz narrativa à expressão íntima, porque é parte do mesmo universo, voz que nasce da própria terra e faz parte dela quando se distancia para torná-la objeto da narração. O trato linguístico que converte uma linguagem estufada pela retórica no instrumento rente ao real é trabalho de miúdo artesanato: depende da aprendizagem, da observação do meio, da leitura refletida de mestres distantes. É obra de uma narradora nata, capaz de transformar a experiência há pouco acumulada em matéria e arte de sua narrativa [...] (ARIGUCCI, 2010, p. 96).

Embora a linguagem do narrador busque a aproximação com a fala do caboclo, ainda é possível encontrar impasses na linguagem daquele, por exemplo, em: “E lhe veio agudamente à lembrança Cordulina exânime na pedra da estrada” (QUEIROZ, 2018, p. 75). Na passagem, o emprego da palavra “exânime” para retratar os pensamentos de Chico Bento aparece de maneira destoante, uma vez que carrega muito formalismo. No entanto, esses momentos dissonantes são raros e o romance da Rachel destaca-se pela alta capacidade de aproximação entre as linguagens do narrador e do sertanejo, ao ponto do primeiro aplicar em seu discurso expressões típicas dos caboclos: “quartau” (cavalo) (QUEIROZ, 2018, p. 22), cunhã (empregada) (QUEIROZ, 2018, p. 27) e “matava o bicho” (expressão usada pelos sertanejos em referência à ingestão de aguardente) (QUEIROZ, 2018, p. 40). Em alguns trechos, torna-se difícil distinguir a procedência do discurso, porquanto o comportamento dessa linguagem não possibilita identificar o emissor, segundo observamos abaixo:

Uma velha, arranchada perto, chegou-se com tigela de café. Era serviçal e boa. Protegida por uma das senhoras, sempre tinha regalias: café, açúcar, pão, que repartia com os vizinhos.

Ofereceu o café ao vaqueiro:

Um golezinho, seu Chico?

Ele tomou a vasilha e, com a mão parada no ar, ficou um instante fitando a velhinha em pé, à sua frente.

Mais algumas horas, talvez, e nunca mais a veria, tão boa, tão caridosa! E se algum dia voltasse, daí a muitos anos... já ela era tão velha, onde estaria? — um pequeno monte de terra, talvez nem sequer uma cruz... (QUEIROZ, 2018, p. 118).

Em decorrência do enriquecimento psicológico do caboclo e da aproximação entre as linguagens do narrador e do retirante, torna-se difícil para o leitor, em algumas ocasiões, identificar a origem do discurso, ou seja, se é discurso indireto ou discurso indireto livre. Na passagem, por exemplo, que trata da fuga de Pedro, filho mais velho do casal de retirantes, com os comboieiros de cachaça, não é possível saber a quem se atribui a observação: “Talvez fosse até para a felicidade do menino. Onde poderia estar em maior desgraça do que ficando com o pai” (QUEIROZ, 2018, p. 93). Não sabemos se atribuímos essa consideração a Cordulina através do discurso indireto livre ou se a conferimos ao narrador e a enxerguemos,



portanto, como discurso indireto. Essa característica fora observada por Arrigucci, como verificamos a seguir:

Mas o decisivo é que a voz narradora, em terceira pessoa, atua como se pudesse ser um desses seres, de modo que o ponto de vista aural se passa naturalmente à subjetividade da personagem, por meio do estilo indireto livre, próximo do monólogo interior — as mesmas armas de que disporá Graciliano, para contar por dentro a experiência de seus retirantes quase sem palavras, resumidos às suas *Vidas Secas* (ARRIGUCCI, 2010, p. 95).

O crítico sublinha a maestria da voz narradora, porquanto esta apresenta uma organicidade na sua linguagem, a qual permite um trânsito extremamente natural para explorar o uso do discurso indireto livre, isto é, a subjetividade da personagem. Esse aspecto narrativo rompe os impasses dos antigos romances da seca, que almejavam retratar a realidade, todavia de maneira distante e, quase sempre, artificializada. Vide, por exemplo, a linguagem cientificista do narrador empenhada em *A Fome* ([1890]2011), de Teófilo, conforme podemos ver a seguir:

Logo que o fazendeiro entrou na mata, achou a leguminosa que procurava. Estendida ao solo, compartilhava da sorte das companheiras: havia perdido as folhas e o viço. Reduzida ao cipó, sem os verdes folíolos trifoliados e as flores roxas de corola papilionácea, a mucunã parecia hibernar até que voltasse o inverno (TEÓFILO, 2011, p. 70).

No excerto, o narrador empreende palavras típicas de compêndios botânicos, por exemplo, “folíolos trifoliados” e “corola papilionácea”. Essas ocorrências tingem a narrativa de uma linguagem empolada e cientificista. Enquanto a fala dos pobres, como mostramos anteriormente, é apagada, dado que, em *A Fome*, a camada pobre surge como uma massa uniforme.

Em *A Normalista* ([1893]1994), a preocupação do narrador de se apresentar como uma figura letrada e culta permanece. A narrativa é recheada de vocábulos e expressões de línguas estrangeiras, consoante podemos ver a seguir: *tutti quanti* (CAMINHA, 1994, p. 24), *toilettes* (CAMINHA, 1994, p. 25).

Nesse sentido, o romance *Luzia-Homem* ([1903]1984), de Olímpio, com a ambição de cravar distância entre a linguagem culta presente no discurso indireto e o falar “rústico” dos caboclos, recorre ao uso de itálico para distinguir os vocábulos particulares dos retirantes, segundo vemos a seguir: “Os outros parceiros não se davam bem com ele, por ser muito *rezinguento*” (OLÍMPIO, 1984, p. 142). Nesse fragmento, o narrador recorre ao emprego de itálico para destacar que essa linguagem não o pertence. Com isso, percebemos a preocupação em afirmar a sua posição de intelectual.

Por último, em *A Bagaceira* ([1928]1988), de Almeida, as linguagens empolada e “rústica” são intercaladas, de modo que a primeira pertence ao narrador, intelectual, e a segunda aos trabalhadores, ignorantes, conforme evidente na passagem abaixo:

Quando tocou o búzio, Soledade passou-se à bagaceira.  
 A fauna dos cambiteiros abatia-se ao sol como o bagaço amontoado.  
 Não era a negralhada das senzalas, mas o recruzamento arbitrário, as escórias da mestiçagem, como uma balbúrdia de pigmentos.  
 Admiravam a sertaneja:  
 — É branca chega a ser azul!...  
 Os mais deles emborcados não davam acordo de si.  
 Outros sentados nos calcanhares juntavam as mãos sobre a cabeça e estalavam todos os dedos de uma vez.  
 Não havia nenhum de cócoras...  
 Todos rotos, sem fundilhos, nas indecências da nudez vulgar.  
 Rezingavam nuns violentos apelos à nosologia popular:  
 — Molestado!  
 — Gota-Serena!  
 Ou, então, corrompiam a fonética para requintar o insulto.  
 Latomia, sempre brigão, alardeava:  
 — Eu estava canso de avisar. Mas o freguês tinha nó pelas costas, era cheio de noves-fora. Aí, dei de garra do quiri. O bruto entesou. Aguentou a primeira pilorada — lepo! — no alto da sinagoga. Arrochei-lhe outra chumbergada. Aí, ele negou o corpo, apragatou-se, ficou uma moqueca. E veio feito em riba de mim. Arta, danado! Caiu ciscando, ficou celé!... Foi pancada de morte e paixão. Vá comer terra!... Fugiu na sombra e levou um tempão amocanbado (ALMEIDA, 1988, p. 44).

Na passagem acima, as duas linguagens estão interpostas de maneira dicotômica, pois o falar culto no discurso indireto e a fala “errada” do povo no discurso direto estão justapostas. Ademais, o narrador, por meio de um discurso preconceituoso, sublinha que os trabalhadores “corrompiam a fonética para requintar o insulto”.

Dito isso, podemos dizer que o romance de Queiroz ([1930]2018) estabelece uma mudança de perspectiva ao eliminar a distinção de classe, de saber e outros aspectos entre o narrador culto e o falar rústico das personagens, assim como apontado por Arrigucci (2010):

A mudança decisiva de eixo e perspectiva elimina os velhos descompassos do romance regionalista: as diferenças de classe, de saber e outras entre o narrador culto e o falar rústico das personagens, vício sintomático de cisões mais fundas entre o narrador e um universo do qual ele realmente não faz parte ou ao qual busca ter acesso por meios indiretos” (ARRIGUCCI, 2010, p. 95).

Segundo o crítico, *O Quinze* rompe com os descompassos do romance regionalista e, com isso, distancia-se da abordagem de gabinete, preocupação antiga discutida por Alencar e Nabuco. O primeiro, na polêmica sobre *A Confederação dos Tamoios*, em carta endereçada a Gonçalves de Magalhães, salienta a fratura na obra do poeta, que, consoante Alencar, incorreu no erro de uma abordagem de gabinete no que concerne à realidade brasileira, fato que implicou em uma representação distanciada e artificial dos aspectos da nação.

No entanto, o escritor de Iracema não conseguiu se isentar dessa mirada artificializada e, tal qual Magalhães, apresenta uma abordagem de gabinete, ou seja, distante e alheia das peculiaridades brasileiras. Essa inobservância de Alencar fora objeto de crítica por parte de Nabuco, segundo verificamos a seguir: “A natureza americana ele estudou-a nos livros; as flores na botânica [...]. Quem lê os romances do sr. J. de Alencar, vê que ele nunca saiu do seu gabinete e nunca deixou os óculos” (NABUCO, citado por BUENO, 2015, p. 33).

Bezerra (2018) observa que *O Quinze* é visto como algodão da própria terra, pois aponta que a tessitura do texto de Queiroz ([1930]2018) se dá a partir do emprego de uma linguagem típica do Nordeste. Ou seja, o romance da jovem escritora aproxima-se da língua dos caboclos para que, assim, trate de aspectos pertinentes à realidade dessa camada de desvalidos, permitindo-nos, com isso, emergir no contexto de seca, miséria e, sobretudo, de injustiça social impostos aos sertanejos de estratos inferiores. À vista disso, podemos dizer que uma terceira ruptura da obra em relação aos outros romances das secas analisados na primeira parte desta dissertação diz respeito ao renovo literário no campo linguístico e estético que Rachel proporciona em *O Quinze*.

### 3.4 Dois de ouros: o caráter dual da modernização brasileira

Antonio Candido, em seu texto “Literatura e Subdesenvolvimento”, destaca o papel desmistificador da literatura dos anos 30 no que se refere à consciência amena do atraso que vigorava no país até o fim dos anos 20 através da ideologia de país novo. Segundo Candido, o romance de 30 deu início à tomada de consciência catastrófica do atraso (desigualdade), proveniente do entendimento de subdesenvolvimento do país:

A consciência do subdesenvolvimento é posterior à Segunda Guerra Mundial e se manifestou claramente a partir dos anos de 1950. Mas desde o decênio de 1930 tinha havido mudança de orientação, sobretudo na ficção regionalista, que pode ser tomada como termômetro, dadas a sua generalidade e persistência. Ela abandona, então, a amenidade e a *curiosidade*, pressentindo ou percebendo no que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico. Não é falso dizer que, sob este aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos (CANDIDO, 2017, p. 172).

No excerto acima, Candido ressalta que a ficção regionalista rompe com a amenidade e curiosidade, desmascara a magia pitoresca e exime de ornamentos as suas personagens. Com isso, os romancistas de 30 assumem o pioneirismo em relação à captação de uma estrutura socioeconômica arcaica e ambígua, a fim de entender e denunciar os problemas sociais de um Brasil, que promovia uma modernização atrelada ao atraso.

Tendo em vista esse cenário, João Luis Lafetá, em sua obra *1930: A crítica e o Modernismo*, explica através de um jogo de palavras que nos anos 20 o que ocorreu foi uma “revolução na literatura”, ao contrário do que ocorrera na década de 30, que fora a “literatura na revolução” (LAFETÁ, 2000, p. 30), ou seja, no decênio de 20, com a Primeira Fase do Modernismo, a literatura sofrera uma revolução estética sem que houvesse preocupações de ordem social. Já na década seguinte, o chamado Romance de 30 estava empenhado na publicação de obras que apresentassem caráter social, de denúncia dos impasses de uma nação

de amplas raízes arcaicas vestida de pretensões modernas, e não meramente focado em demandas estéticas. Ressaltamos, por exemplo, a presença e a importância do romance proletário nessa década.

Dentre as razões que levaram ao desmascaramento da consciência amena do atraso, segundo Candido (2017), estão a frustração sofrida na expectativa depositada pelos movimentos sociais à Revolução de 1930 e a mentalidade antiliberal assumida pela intelectualidade brasileira do pós-guerra. Tudo isso contribuiu para a assunção da pré-consciência do subdesenvolvimento e requisitou um posicionamento pós-utópico da intelectualidade brasileira, fato que levará os escritores da época a promoverem uma arte de desvendamento e descrente do caráter positivo de transformação do país por meio da modernização.

O primeiro capítulo de *O Quinze* ([1930]2018) inicia-se a partir de uma conversa entre neta e avó. Neste primeiro momento, a seca ainda não é dada como certa pela velha d. Inácia, pois segundo a superstição sertaneja, a seca só pode ser decretada oficialmente após o dia de São José. Será essa crença que determinará a decisão de Maroca na soltura do gado e, conseqüentemente, na desgraça do vaqueiro que seria desamparado, caso não chovesse até o dia do santo:

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

Sem mais, do compadre amigo... (QUEIROZ, 2018, p. 31).

A postura da patroa predizia dificuldades e desgraças pelas quais a família de retirantes passaria. Após o vaqueiro ler a carta, o narrador em um ato de aproximação e empatia reconhece o horizonte de apuros que esses sertanejos enfrentariam: “Longamente ficou o vaqueiro olhando aquelas letras que exprimiam tanta desgraça” (QUEIROZ, 2018, p. 31). A abertura da porteira permite que a morte dos animais aconteça distante da fazenda, ao mesmo tempo em que se encerravam os gastos destinados à sobrevivência das reses. A posição da fazendeira lança o vaqueiro e sua família à própria sorte, uma vez que terão que arribar ou ficar na fazenda, sem ordenado. A atitude da grande proprietária impõe a mesma condição à família e ao gado, pois ambos os grupos são abandonados e, com isso, a família deverá buscar meios de sobrevivência em outra região.

Perante a desassistência da fazendeira, Chico Bento recorre ao governo para conseguir as passagens de trem para migrar a Fortaleza. Todavia, a ajuda do governo não chega à família de retirantes, pois o funcionário responsável pelas entregas das passagens é corrupto e prefere vendê-las a quem der mais. Desassistido pela patroa e pelo Estado, e sem as passagens

de trem, o vaqueiro, agregado<sup>8</sup> nas terras da fazendeira, como único meio, empreende a pé a sua viagem para a capital.

De fato, a caminhada da família de Chico Bento de Quixadá rumo a Fortaleza reservava inúmeras desgraças, assim como reconheceu o narrador no momento em que Chico Bento lera a carta de Maroca. A longa viagem a pé será marcada por perdas, mas também por favores que surgem ao longo da narrativa a partir da tradicional rede de apadrinhamento.

A saída de Chico Bento da fazenda representa a partida do vaqueiro do espaço privado e a tentativa de ingresso no espaço público — esfera que, na teoria, deve ser pautada pela igualdade, liberdade, impessoalidade e direitos, além de ser um lugar de liberdade de expressão. Frederico Castro Neves, em *A Multidão e a História (Saques e outras ações de massas no Ceará)* (2000), chama a atenção para essa relação arcaica de trabalho que, quando rompida, impele o agregado a realizar uma entrada compulsória no universo público. O historiador sublinha que, dentro desse trato trabalhista, o grande proprietário também concedia um pedaço de terra ao trabalhador para que, assim, este cultivasse produtos alimentares para a sua subsistência. Esse fato permitia que, especialmente em épocas de seca, não faltasse alimento na mesa dos sertanejos. No entanto, o estudioso lembra que a inserção da produção da cultura algodoeira, que fora o principal produto na folha de exportações do Ceará desde as primeiras décadas do século XIX, fez com que as terras destinadas outrora à agricultura de subsistência fossem destinadas ao cultivo de algodão para alimentar o mercado internacional que apresentava preços elevados. Essa alteração trouxe problemas à mesa do trabalhador do campo nas épocas de longas estiagens. Ademais, o suprimento das reservas alimentares a partir das terras destinadas à agricultura de subsistência realizava a manutenção da relação de dependência ao proprietário. A fratura na relação de “interdependência desigual” entre caboclo e grande proprietário de terra fez a população sertaneja sair do espaço

---

<sup>8</sup> Em sua célebre obra *O Abolicionismo*, Joaquim Nabuco (1999, p. 175-177) já apontava que as profundas raízes escravistas era um grande impeditivo para o desenvolvimento do país: “Uma classe importante, cujo desenvolvimento se acha impedido pela escravidão, é a dos lavradores que não são proprietários e, em geral, dos moradores do campo ou do sertão. Já vimos a que se acha, infelizmente, reduzida essa classe, que forma a quase totalidade da nossa população. Sem independência de ordem alguma, vivendo ao azar do capricho alheio, as palavras da Oração dominical: *O pão nosso de casa dia, nos dai hoje* têm para ela uma significação concreta e real. Não se trata de operários, que, expulsos de uma fábrica, acham lugar em outra; nem de famílias que possam emigrar; nem de jornaleiros que vão ao mercado de trabalho oferecer seus serviços; trata-se de uma população sem meios, nem recurso algum, ensinada a considerar o trabalho como ocupação servil, sem ter onde vender os seus produtos, longe da região do salário — se existe esse Eldorado, em nosso país — e que por isso tem que resignar-se a viver e criar os filhos, nas condições de dependência e miséria em que se lhe consente vegetar.[...] Essa é ainda uma classe favorecida, a dos lavradores meeiros, abaixo da qual há ainda outras que nada têm de seu, moradores que nada têm para vender ao proprietário, e que levam uma existência nômade e segregada de todas as obrigações sociais, como fora de toda a proteção do Estado”.

privado e migrar para a esfera pública à procura do socorro do Estado, que passaria então a auxiliá-la, em vista da ausência de ajuda dos detentores de terra.

No entanto, no caso de Chico Bento, o poder público não cumprira o papel de auxiliá-lo nessa transição entre as esferas privada e pública, porquanto o vaqueiro não apresenta êxito na obtenção das passagens. Ante tal impedimento, Chico Bento vai à loja do Zacarias e ali, enquanto tomava cachaça, o sertanejo fica sabendo o real motivo de não conseguir as passagens:

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

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

O Zacarias segredou:

— Ajudar o governo ajuda. O preposto é que é um ratuíno... Anda vendendo as passagens a quem der mais... (QUEIROZ, 2018, p. 40).

Em casa, embriagado, Chico Bento reclama à sua esposa Cordulina:

— Como foi, Chico? Trouxe o dinheiro e as passagens?

— Que passagens! Tem de ir tudo é por terra, feito animal! Nesta desgraça quem é que arranja nada! Deus só nasceu pros ricos! (QUEIROZ, 2018, p. 41).

Em vista de tal situação, é possível percebermos que Chico Bento enfrenta dificuldades em usufruir dos “direitos oferecidos” na esfera pública. O vaqueiro não se vale da liberdade de questionamento no âmbito público e a sua queixa é emitida no espaço privado, entre quatro paredes, após ter “matado o bicho”, fato que atenua ainda mais o protesto de Bento, afinal sua crítica é externada sob efeito de álcool. Ademais, a atitude corrupta do funcionário demonstra dificuldade em distinguir o interesse público do privado e um desacerto de uma nação que se modernizava, porém com a manutenção de atitudes vinculadas a uma tradição regida de personalidade e não de impessoalidade como exigiria o posicionamento de um funcionário de um Estado que se modernizava. Sergio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil* (2013), observa a problemática de interesse particular na gestão política, conforme vemos abaixo:

Para o funcionário “patrimonial”, a própria gestão política apresenta-se como assunto de seu interesse particular; as funções, os empregos e os benefícios que deles auferem relacionam-se a direito pessoais do funcionário e não a interesses objetivos, como sucede no verdadeiro Estado burocrático, em que prevalecem a especialização das funções e o esforço para se assegurarem garantias jurídicas aos cidadãos. (...) Falta a tudo a ordenação impessoal que caracteriza a vida no Estado burocrático. (HOLANDA, 2013, p. 146).

Na passagem acima, Holanda ressalta a ausência de ordenação impessoal na gestão pública e, portanto, o desajuste com a vida de um Estado burocrático, o que também vimos através do romance de Queiroz ([1930]2018).

O processo de justaposição, promovido pelo narrador, impede a atenuação do discurso embriagado de Chico Bento, ratificando a denúncia do vaqueiro, porquanto o leitor presencia, no capítulo seguinte, a fuga de trem de Conceição e d. Inácia. A “admissão” da família no

espaço público será a todo tempo intermediada a partir de relações pessoais e, portanto, ligada à esfera privada, que, desse modo, remete às relações arcaicas e alheias ao universo da modernidade, que tem como princípios, como já observado, a impessoalidade e a igualdade.

Com o sumiço de seu filho Pedro, Chico Bento recorre ao delegado da cidade de Acarape. Ao chegar à casa da autoridade, o retirante é desprezado e o seu caso não recebe a devida atenção por parte do delegado que já estava prestes a dispensar o pobre retirante. No entanto, antes de adentrar a casa, o delegado através de um olhar mais detido ao pai aflito reconhece que aquele flagelado era o seu compadre Chico Bento das Aroeiras e, com isso, a autoridade se identifica como sendo o compadre Luís Bezerra, atual delegado da cidade e que trabalhara em outros tempos na fazenda de d. Maroca. A relação de compadrio entre o delegado Luís Bezerra, padrinho de Josias, e Chico Bento, faz a autoridade dar importância ao desaparecimento do menino e manda “dois cabras” à procura do garoto, além de convidar a família de retirantes para entrar na casa de alpendre. O compadre Bezerra também será o responsável por doar a Chico Bento as passagens de trem para que a família chegue a Fortaleza. O comportamento regido de pessoalidade por parte do delegado Luís Bezerra, em relação ao caso do menino, sobrepõe-se aos preceitos de impessoalidade, que deveriam gerir as atitudes de um funcionário do poder público. Desse modo, mais uma vez a invasão do público pelo privado. Outro aspecto que merece atenção nesta cena é o espaço físico de onde o compadre Luís Bezerra emite a sua fala, ou seja, do alpendre:

Do alpendre, mandou um moleque com um recado, e os dois cabras chegaram:  
— Vocês vão ver se encontram um menino, filho de retirante, que atende por Pedro. Sumiu-se esta noite. Vejam lá se dão um jeito de achar. O pai anda em tempo de correr doido e é meu compadre! (QUEIROZ, 2018, p. 93).

O alpendre é o ambiente da casa que ocupa lugar intermediário entre as esferas pública e privada, com isso, podemos interpretá-lo como um espaço ambivalente, de mescla. Assim como o alpendre — espaço de transição entre os dois ambientes — Luís Bezerra também tem em sua atitude a mistura de pessoalidade (privado/ compadre) e impessoalidade (público/ delegado). Luís Bezerra só manifesta interesse ao desaparecimento do menino, após identificar que aquele pai aflito era seu compadre e, desse modo, a sua ação de delegado é marcada de atributos do espaço privado, em detrimento do predicado impessoal que deveria orientar sua posição de autoridade pública. Essa marca de pessoalidade ainda é salientada ao enfatizar aos cabras que aquele retirante é seu compadre, ou seja, ao destacar a sua relação pessoal com o flagelado, o delegado procurava despertar nos cabras maior interesse na busca pelo menino, uma vez que aquele caso estava nutrido de interesse pessoal por parte do

delegado: “O pai anda em tempo de correr doido e é meu compadre!” (QUEIROZ, 2018, p. 93).

Ao chegar a Fortaleza, através da ajuda de Luís Bezerra, o vaqueiro e sua família são arrastados como gado para o Campo de Concentração do Matadouro. É interessante observarmos que, no capítulo três, Chico Bento também é abandonado como as reses e, no capítulo quinze, o vaqueiro e sua família desembarcam em uma nova “pastagem” — na capital Fortaleza — em uma estação que tem por nome Matadouro<sup>9</sup>, onde são contagiados pela onda de retirantes que caminham como gado para um novo curral — o curral da fome — ou seja, o Campo de Concentração:

No mesmo atordoamento chegaram à Estação do Matadouro.

E, sem saber como, acharam-se empolgados pela onda que descia, e se viram levados através da praça de areia, e andaram por um calçamento pedregoso, e foram jogados a um curral de arame onde uma infinidade de gente se mexia, falando, gritando, acendendo o fogo (QUEIROZ, 2018, p. 94).

É interessante ressaltarmos que, aos olhos de d. Maroca, o vaqueiro é posto na mesma condição das animálias, uma vez que a família é tratada como um “bem”, patrimônio, tal qual as reses que podem ser descartadas quando o ônus é maior que o bônus. O que há na cena é um processo de animalização, o qual reaparece no desembarque da família na estação de trem de Matadouro, nome que, novamente, faz despontar a associação dos retirantes com o gado, uma vez que assim como as reses também estariam destinados a serem mortos em um matadouro.

A narrativa nos indica, através das cenas de retirada do vaqueiro da esfera privada (abandono de d. Maroca) e ingresso na esfera pública (chegada ao campo de concentração), uma espécie de desejo de animalizar a família de retirantes. No entanto, é necessário ressaltarmos que essa tentativa de zoomorfização, que não se consolida, dá-se a partir do tratamento das esferas privada e pública e não por um desejo ou preconceito do narrador, uma vez que ao longo da narrativa Chico Bento não oferece atitudes que suscitem algum comportamento animalesco. Na verdade, podemos depreender que a voz narradora busca denunciar, por meio do tratamento destinado aos retirantes, o preconceito destilado pelas esferas privada e pública a esses. Portanto, essa investida de bestialização não é animada pelo narrador, como nos romances das secas publicados entre o final do século XIX e início do XX, e sim promovida pelos grandes proprietários de terra e posteriormente pelo Estado.

---

<sup>9</sup> Rachel de Queiroz aponta a Estação do Matadouro como sendo a porta de entrada dos retirantes à cidade, porém a estação inicialmente chamada de A Estação do Quilômetro 3 só fora inaugurada em 1922 e teve seu nome posteriormente trocado para Estação do Matadouro. Portanto, no tempo narrativo do romance, 1915, não existia A Estação do Quilômetro 3 e, muito menos, a Estação do Matadouro. Desse modo, entende-se que o nome da estação no romance é um dado ficcional e extremamente sugestivo para interpretar a saga da família do vaqueiro, de acordo com Garcia (2015).



A chegada dos retirantes à moderna Fortaleza faz a calamidade da fome tornar-se pública e visível ao centro do poder econômico e político cearense. A primeira fala do vaqueiro no momento em que chega ao Campo de Concentração foi: “Posso muito bem morrer aqui; mas pelo menos não morro sozinho” (QUEIROZ, 2018, p. 95). Ou seja, a ocupação do espaço público, mesmo que na periferia do aparato urbano, isto é, no Campo de Concentração, é uma forma de sinalizar e tornar pública a sua existência, ainda que essa seja abafada por essas políticas de segregação dos retirantes. Porém, mesmo no espaço urbano, novamente será a rede de compadrio que permeará as relações no ambiente público da moderna Fortaleza <sup>10</sup>.

Dessa vez será Conceição a responsável por amparar e auxiliar a família, pois a jovem professora trabalha como voluntária na distribuição de alimentos aos flagelados do Campo de Concentração. Conceição não só acomoda a família em um ranchinho melhor, como também intercederá junto aos seus contatos para a contratação de Chico Bento na construção do Açude do Tauape. A questão do compadrio também se fará presente na aquisição, junto aos burocratas, das passagens no vapor para São Paulo. Novamente é possível enxergar que dentro da esfera pública, onde deveria reinar a impessoalidade, o que muitas vezes prevalece é a relação do favor. Nesse mesmo sentido, Franco (1997) relata que no Brasil de tradição arcaica, muitas formalidades burocráticas eram substituídas por soluções mais ágeis de caráter pessoal, segundo vemos a seguir:

Numa sociedade em que tantas licenças havia nos procedimentos policiais e judiciários, na qual muitas formalidades eram substituídas pelas soluções rápidas da relação pessoal, não seria improvável uma delegação de poderes desse tipo (FRANCO, 1997, 159-160).

A toada cantada pelo cego da viola no Campo de Concentração representa bem a relação arcaica, patriarcal e a desigual interdependência entre aquele que pede e aquele que tem:

No céu entra quem merece  
No mundo vale quem tem...  
.....  
Eu como tenho vergonha  
Não peço nada a ninguém...  
Que me parece quem pede  
Ser cativo de quem tem... (QUEIROZ, 2018, p. 115).

A cantiga do cego denuncia as ocultas marcas de opressão existentes na relação entre agregado — homem branco livre — e senhor. Essa conexão de caráter opressivo tem como raiz o regime escravista, situação na qual o escravo era transformado em coisa. No antigo regime escravista, a relação de opressão era explícita, de modo que os cativos nutriam desejo

---

<sup>10</sup>Acerca do processo de modernização da capital cearense nos primeiros anos do século XX, vide *A multidão e a História (saques e outras ações de massas no Ceará)* de Frederico de Castro Neves.

de liberdade. Porém o vínculo entre agregado e senhor não apresenta clareza acerca da dominação pessoal exercida por este último sobre os seus empregados, porquanto o que há é um jugo velado, no qual, o agregado encontra-se encerrado no pagamento das benesses concedidas por seu patrão, como argumenta Franco (1997, p. 94-95).

Os favores de Conceição colocam a família de retirantes na condição de cativos e cobram fidelidade dos favorecidos. Embora a família do vaqueiro seja livre, encontra-se submetida ao domínio pessoal de Conceição, uma vez que essa figura assume a responsabilidade de transitar na esfera pública e interceder por esses junto às instituições. A jovem professora de ideias independentes “adota” Duquinha, filho mais novo do casal e seu afilhado, como um caminho alternativo para alcançar o desejo de ser mãe sem ter que se sujeitar a um matrimônio, porém Cordulina antes de migrar para São Paulo sugere que gostaria de levar o filho, todavia a moça afirma: — Ah! Esse é meu, não dou mais. Vou fazer dele um homem! Não, comadre, aquele vocês não levam!... (QUEIROZ, 2018, p. 116).

A denúncia do narrador novamente se dá por meio da justaposição de cenas, pois a negativa de Conceição ao apelo de Cordulina vem logo após a toada do cego. A recusa da moça evidencia que a adoção de Duquinha não é um favor à família de retirantes, que diante da perspectiva de melhora tenta reaver a posse do garoto, mas uma forma de retribuição e fidelidade à moça pelas ajudas prestadas, pois fora ela a responsável por conseguir trabalho ao vaqueiro e por arrumar as passagens de navio para São Paulo, Franco (1997, p. 85) aponta que a rede de compadrio exprime uma relação de dependência e proteção que os menos favorecidos tentam fixar através do batismo. Ademais, a tentativa de Cordulina em retomar a “guarda” do garoto demonstra a ausência de conhecimento de que aquela condição de favor prendia a sua vontade à do superior (Conceição), Franco (1997, p. 95) sublinha esse aspecto ao afirmar: “Não é possível a descoberta de que sua vontade está presa à do superior”, ou seja, os anseios de Cordulina estão submetidos aos desejos de Conceição, que, tendo em vista todas as ajudas concedidas à família, sente-se dona da criança e se nega a devolver Duquinha à mãe.

Com o intento de conseguir as passagens no vapor para Chico Bento, Conceição teve que enfrentar com enorme presteza o lento sistema burocrático das instituições públicas, missão que seria impossível de ser alcançada pela família de Chico Bento, como podemos ver em:

As passagens se obtiveram não sem custo.

Conceição conheceu a maçada das esperas intermináveis nas salas de Palácio, onde se espalhavam grupinhos de sujeitos cochichadores. Exibindo largamente o seu dúplice cordão amarelo, atravessado no peito, o ajudante de ordens vagava pelo salão. E à moça veio à lembrança uma velha do Aracati, que o apelidara de “Dois de Ouros”... (QUEIROZ, 2018, p. 116-117).

Com a ajuda de Conceição, Chico Bento estava, a princípio, às vésperas de uma enorme mudança, afinal mudaria com a família para São Paulo: “uma terra rica e sadia” (QUEIROZ, 2018, p. 116), segundo Conceição. As incansáveis esperas da jovem professora nas salas do Palácio permitiram à moça que notasse o funcionamento daquele braço da máquina pública e se lembrasse de que aqueles ajudantes de ordens que vagavam pelos corredores, exibindo vastamente o dúplice cordão amarelo, adorno de suas indumentárias, receberam a alcunha de “dois de ouros” pelos aracatienses. O narrador, assim como afirmado anteriormente, vale-se do sarcasmo para denunciar o exibicionismo, a lentidão dos agentes públicos — marcada pejorativamente pelo emprego do verbo “vagar” —, e, novamente, o compadrio, pois as passagens foram obtidas por intermédio de Conceição. Esses burocratas, apelidados como “dois de ouros”, eram os responsáveis por concederem as passagens do vapor que levaria a família de retirantes para São Paulo. A carta dois de ouros, conforme o Tarô, representa uma dualidade e indica para oportunidades, porém alerta para a necessidade de mudanças de atitudes, de modo a desapegar de padrões antigos de comportamento e de situações passadas para que, dessa forma, possa se obter êxito nas promessas apresentadas, conforme Martins (2023).

Chico Bento e família iriam para São Paulo, para “a terra onde sempre tem inverno e nunca falta farinha” (QUEIROZ, 2018, p. 121), como observa o narrador. São Paulo é uma projeção de oportunidade, porém, para alcançar o sucesso, será necessário que a família desapegue das relações de apadrinhamento. A terra da garoa, na época, passava por amplo processo de industrialização e modernização, acreditava-se que migrar para São Paulo era sinônimo de trabalho e enriquecimento, assim como acreditava Conceição:

[...] Diz que lá é muito bom... Trabalho por toda parte, clima sadio... Podem até enriquecer...

O vaqueiro levantou os olhos, e concordou, pausadamente:

— É pode ser... Boto tudo nas suas mãos, minha comadre.

Chico Bento ajuntou:

— Eu já tenho ouvido contar muita coisa boa do São Paulo. Terra de dinheiro, de café, cheia de marinheiro...

[...] Quero ver se daqui a alguns anos voltam ricos (QUEIROZ, 2018, p. 115-116).

No entanto, na cena em que a família de retirantes está para embarcar no navio, o narrador pressagia o futuro de Chico Bento na moderna São Paulo: “Iam para o desconhecido, para um barracão de imigrantes, para uma escravidão de colonos...” (QUEIROZ, 2018, p. 121). O presságio do narrador é repleto de pessimismo e, mais do que isso, demonstra que não haveria uma ruptura com os padrões arcaicos, o horizonte que a família mirava no amplo mar ainda trazia ondas de um passado que se fazia presente nas novas estruturas de trabalho. O narrador indica que embora a família migrasse para uma cidade que era rica e ícone do

processo de modernização, ainda assim ingressaria nas tradicionais e antigas estruturas que não foram extintas, mas integradas na nova ordem de um Brasil, que se modernizava, porém com a manutenção de padrões arcaicos, assim como aponta Arrigucci:

E tudo por conta da experiência moderna, que nunca se livrou por completo do que veio antes e nunca foi tão civilizada quanto propaga ser, sendo mais bárbara, tantas vezes, do que os bárbaros que pretendeu desterrar (ARRIGUCCI, p. 99, 2010).

Ou seja, a teia de modernidade e civilidade, que o vaqueiro passaria a “vislumbrar” na rica São Paulo era tramada de amarras arcaicas, de modo que essa se fazia mais cruel que as antigas relações de exploração as quais a futura metrópole desejou erradicar. Dessa forma, mais uma vez podemos inferir que a injusta e perene estratificação social e não a seca nordestina ou a industrialização de São Paulo é a causa da problemática humanitária imposta à família.

O narrador de *O Quinze* aponta para a face cruel da modernização que indicava não só a manutenção, como estratégia do Estado, mas também a reposição das relações de arquétipos escravistas em lugares desenvolvidos, ou seja, São Paulo. Oliveira (2018, p. 46) indica essa combinação arcaica e moderna nas relações de trabalho nos centros urbanos. Schwarz (2008, p. 13) observa que “as marcas clássicas do atraso brasileiro não deviam ser consideradas como arcaísmo residual, e sim como parte integrante da reprodução da sociedade moderna, ou seja, como indicativo de uma força perversa de progresso”. Além desses, Alves (2016, p. 75) é outro a destacar a “manutenção e reposição, como estratégia do Estado, das relações de matriz escravista nos centros urbanos e lugares supostamente mais desenvolvidos como o sul do país”. Neste estado industrializado e moderno, lugar onde deveria imperar a liberdade, os retirantes estariam sujeitos a uma “nova escravidão de colonos”. O dois de ouros, burocrata, apresentou um novo horizonte, novas perspectivas para Chico Bento e família, todavia não os deu oportunidades de escolhas, uma vez que as cartas já estavam postas à mesa, e dentro da dinâmica sociopolítica brasileira o novo se valia do atraso.

Esse caráter pessimista do narrador também pode ser presenciado na afirmação ante a morte de Josias: “Ficou em paz. Não tinha mais que chorar de fome, estrada afora. Não tinha mais alguns anos de miséria à frente da vida, para depois cair no mesmo buraco à sombra da mesma cruz” (QUEIROZ, 2018, p. 70). O comentário do narrador demonstra que caso o garoto houvesse resistido à seca de 1915, ainda assim estaria condenado a uma vida de inanição e morte. Ademais, o pessimismo do narrador também está implícito no modo como este abandona as suas personagens. Já que não há alteração nas condições sociopolíticas do país, conseqüentemente não haveria mudança no porvir de suas personagens e, por isso, o

narrador despreza a necessidade de falar de algo que é previsível. As personagens continuariam a viver uma vida de exploração, miséria e injustiça.

Não se sabe qual fora o fim do cão Limpa-Trilho, sua última aparição fora no capítulo sete, e, assim, não é possível saber se o animal morrera ou fora abandonado pela família. Em relação a Pedro, não fica claro para o leitor se o garoto fugira com os comboieiros de cachaça e se esta suposta fuga trouxera êxito ao futuro do jovem ou se, na verdade, esse fora sequestrado pelos mercadores. Atinente à personagem Mocinha é incerto se a garota aceitara morar nas terras de d. Inácia ou resolvera ficar na cidade. Embora a cena que trate do embarque de Chico Bento esteja situada no capítulo vinte e o romance prossiga até o capítulo vinte e seis, o narrador não informa o leitor sobre a chegada e estada de Chico Bento em São Paulo. O futuro dessas personagens é indiferente para o narrador, porquanto essas figuras continuarão a passar pelas mesmas adversidades. Esse abandono representa a mirada crítica de um narrador que, em decorrência da permanência de tradições arcaicas, não enxerga um futuro de mudança e promissor para as personagens pobres que, apesar do processo de modernização, ainda vivem e viverão à margem desta. Prova disso, é a alocação da camada pobre (retirantes) no Campo de Concentração, ou seja, na periferia da moderna Fortaleza.

### 3.5 Mérito superior ou servilismo?

A janela assim como o alpendre é um lugar de transição entre os espaços público e privado. No capítulo oito, Vicente, enquanto fuma à janela, encontra-se desanimado ante a sua incansável luta contra as consequências da seca, como podemos ver em:

Vicente fumava, à janela. Onze horas, meia-noite, sabia lá?

[...]

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, esquecidos das lutas e trabalhos, e penetrar num vasto campo luminoso onde tudo fosse beleza, e harmonia, e sossego.

[...]

Mas o cansaço o amolentava.

Recordando a labuta do dia, o que o dominava agora era uma infinita preguiça da vida, da eterna luta com o sol, com a fome, com a natureza.

[...]

Teve um súbito desejo de emigrar, de fugir, de viver numa terra melhor, onde a vida fosse mais fácil e os desejos não custassem sangue (QUEIROZ, 2018, p. 50-54).

A confusão sentimental do vaqueiro e o desejo de evasão ocorrem no momento em que Vicente fuma, à janela. A janela é o espaço que admite o olhar para além da esfera

privada e isso permite que o vaqueiro vislumbre, por meio da janela, as possibilidades que o espaço público poderia lhe proporcionar.

O devaneio do vaqueiro vem marcado com a presença de seu irmão Paulo, bacharel em direito e habitante da cidade de Cariri. Vicente enxerga o irmão revestido de um verniz superior e misterioso, o que lhe provocava um sentimento de curiosidade e vago despeito... (QUEIROZ, 2018, p. 52), em especial, “quando este falava em sua existência de cidadão *blasé*, e aludia às suas preocupações intelectuais” (QUEIROZ, 2018, p. 53).

Diante da avalanche de sentimentos que acometia o vaqueiro, o narrador questiona o porquê Vicente não quisera estudar: “Então, porque não quisera estudar, estaria eternamente obrigado a esse papel paciente e sofredor que agora o revoltava?” (QUEIROZ, 2018, p. 51). Nos dois parágrafos seguintes, o narrador passa a questionar, em oposição a Vicente, onde estaria o mérito superior de Paulo e por que este gozava de tão alto conceito na família:

Onde ficava afinal o mérito superior de Paulo, que o colocava tão alto no conceito da família, que punha sob o bigode branco do Major um sorriso desvanecido, quando dizia, numa conversa:

— O meu filho, o doutor...

Seria por suportar com mais paciência a maçada das aulas, onde um velho pedante disserta, por se enfrascar com inexplicável interesse em leituras difíceis, que só de recordá-las sentia calafrios de preguiça e tédio?

E o seu esforço constante, sua energia, sua saúde, e sua alma que nunca suportou a servidão a uma disciplina ou a um professor, que não admitia que o mandassem agir e que o mandassem pensar... não valeriam muito mais que um interesse estéril de juristas por abstrações, ou o quase culto do servilismo em que o Paulo se comprazia, quando estudante, servilismo de aluno pelo mestre; depois de formado, o mestre fora substituído pelo juiz, de quem suportava as anedotas e a carranca, de quem comia os jantares, a quem namorava a filha, visando apenas promoção, prestígio...

Então ser superior é renunciar ao seu feitio e à sua vontade, e, recortando todo o excesso de personalidade, amoldar-se à forma comum dos outros?

Decerto era esse o segredo... (QUEIROZ, 2018, p. 51 – 52).

Como podemos ver, o narrador, através de seus questionamentos, apresenta uma realidade ao leitor que explicita a ausência do mérito superior de Paulo. A questão levantada pela voz narradora acerca da ausência de estudos por parte de Vicente não está posta para sugerir uma eventual falta de interesse ou comodismo do vaqueiro, mas para demonstrar que, quando comparada as realidades das duas personagens, não há nenhum mérito superior nas conquistas de Paulo, afinal esse tal mérito consistiria em, segundo questionamentos do narrador, no fato de “se enfrascar com inexplicável interesse em leituras difíceis, que só de recordá-las sentia calafrios de preguiça e tédio”. No entanto, isso quando comparado “ao esforço constante, à energia, à saúde e à alma de Vicente, que nunca suportou a servidão a uma disciplina ou a um professor e que não admitia que o mandassem agir ou que o mandassem pensar...”, valeriam muito mais, segundo o narrador, em especial, quando

comparadas ao servilismo a que Paulo se prestava ao juiz, seu sogro, com a pretensão de granjear cargo.

O narrador não enxerga glória nas conquistas de Paulo e não compreende o porquê a família atribuir um mérito superior ao filho mais velho e por qual razão o Major empregava um sorriso orgulhoso quando fazia referência ao bacharel, que está em oposição à labuta de Vicente nos cuidados do gado. O emprego do aposto explicativo na fala do Major: “— O meu filho, o doutor...”, quando comparado ao emprego de outro aposto no discurso indireto, corrobora para desmascarar o mérito superior da personagem, segundo podemos ver a seguir:

— Credo! Para mamãe, o Cente é mais mimoso do que mesmo o caçula!...  
Talvez fosse; pelo menos, era bem mais dela e do marido do que o Paulo, o bacharel (QUEIROZ, 2018, p. 28).

O emprego do aposto “o bacharel” fecha todo um período carregado de sarcasmo. O uso desse termo acessório no discurso indireto imita de maneira hostil o hábito desajustado do Major de enfatizar o pseudo grau de escolaridade do filho mais velho, “o doutor”. Hábito desajustado porque o título de doutor é institucionalmente conferido por mérito acadêmico, porém, no Brasil, desde o período Republicano a titulação de doutor foi apossada pelos senhores de mando que passaram a utilizá-la de maneira inoportuna em relação ao seu sentido original<sup>11</sup>. Com isso, novamente é possível constatar a mirada depreciativa e debochada do narrador, que não reconhece em Paulo atributos que validem esse reconhecimento, pois até a titulação de doutor era creditada de maneira equivocada à personagem.

Desse modo, o narrador relativiza a importância dos estudos do irmão de Vicente e expõe a dinâmica de cordialidade que está no núcleo das relações de Paulo — personagem adaptado à modernidade. O bacharel representa as ambiguidades de um Estado que se modernizava, porém apegado às amarras da tradição. Ainda que a personagem apresente predicados modernos, vale-se da tradicional rede de relações pessoais para obtenção de êxito, de modo que essa posição está em oposição à suposta impessoalidade e meritocracia do universo moderno.

Em seu livro *Raízes do Brasil* (2013), Sérgio Buarque de Holanda afirma que o Estado não é uma ampliação do círculo familiar de certas vontades particularistas e que não deve existir entre o círculo familiar e o Estado uma gradação, porém, antes, uma descontinuidade e até uma inconformidade. Todavia, o sociólogo ressalta que onde quer que haja alicerces

<sup>11</sup> Vide *Moderno de nasença (figurações críticas do Brasil)*: “Sabemos que no Brasil republicano o título de doutor foi apropriado pelos senhores de mando, com significado, grau institucionalmente conferido por mérito acadêmico. Assim falsificado, transformou-se em indicativo externo de status social, por estratégia ridícula dos detentores do poder — quase sempre poder econômico ou político —, que disso se valiam, e ainda se valem, para manter distância dos que muito pouco ou nada possuem. No Brasil tal fenômeno ocorre em diferentes áreas de atuação, envolvendo o grande e médio proprietário, o político, o empresário, o delegado de polícia, o síndico de prédio” (ABDALA; CARA, 2006, p. 116).

sólidos da ideia de família, em especial a de modelo patriarcal, tenderá a haver resistência à formação e evolução da sociedade conforme esses conceitos. A robusta presença dos moldes de família patriarcal, segundo Buarque de Holanda (2013, p. 41-45), faz que os detentores das posições públicas de responsabilidade enfrentem dificuldades em compreenderem a distinção basilar entre os domínios do privado e do público.

Embora Paulo usufrísse do universo moderno, a sua formação era embasada no modelo patriarcal, conforme podemos analisar à luz de Buarque de Holanda (2013). A posição reflexiva e denunciativa do narrador permite que o leitor compartilhe de sua posição e reconheça que, de fato, não há méritos em Paulo que sejam superiores aos de Vicente. Com isso, todo o reconhecimento desse mérito superior acaba sendo creditado: “no esforço constante, na energia, na saúde, e na alma de Vicente que nunca suportou a servidão a uma disciplina ou a um professor” (QUEIROZ, 2018, p. 52). A toada do cego: “Eu como tenho vergonha/ Não peço nada a ninguém/ Que me parece quem pede/ ser cativo de quem tem” (QUEIROZ, 2018, p. 115) também se aplica ao servilismo de Paulo, porquanto este para alcançar seus objetivos tinha que suportar as anedotas e carrancas do juiz e, ainda, casar-se com a filha do magistrado, ou seja, tornar-se cativo de um casamento regido de interesses e não de amor, segundo podemos observar neste trecho: “a quem namorava a filha, visando apenas promoção, prestígio...” (QUEIROZ, 2018, p. 52).

Em *Ao vencedor as batatas*, Roberto Schwarz aponta a faceta violenta e disfarçada do favor:

O favor é a nossa mediação quase universal — e sendo mais simpático do que o nexos escravista, a outra relação que a colônia nos legara, é compreensível que os escritores tenham baseado nele a sua interpretação do Brasil, involuntariamente disfarçando a violência, que sempre reinou na esfera da produção (SCHWARZ, 2012, p. 16).

Em contrapartida, a cena que narra a chegada da primeira chuva de dezembro e as impressões de Vicente perante o fenômeno tão esperado é descrita de maneira poética pelo narrador:

Chuva fresca e alegre que tamborilava cantando na velha telha e corria nas biqueiras empoeiradas, e se embebia depressa no barro absorvente do terreiro!  
Vicente, correndo ainda, foi à sala de jantar, escancarou a janela que dava para o curral.  
A chuva saraivava de flanco as reses magríssimas, que se encolhiam trêmulas, erguendo olhos de assombrado espanto para o céu escuro.  
E os pingos de água, batendo-lhes nos couros ressequidos, como que vazios interiormente, pareciam soar com um retumbo de tambores (QUEIROZ, 2018, p. 140).

A cena assemelha-se à descrição de um rito, no qual o líquido abençoador tamborilava cantando nas velhas telhas, retumbava como tambores nos couros ressequidos das reses e preparava o ambiente para que, em uma cena de batismo e reconhecimento, o genuíno detentor de méritos fosse batizado com águas de esperança:

Sofregamente, o rapaz estendeu a cabeça fora da janela.



Entreabri os lábios, recebendo no rosto, na boca, a umidade bendita que chegava. E longamente ali ficou, sorvendo o cheiro forte que vinha da terra, impregnado dum calor de fecundação e renovamento, deixando que se lhe molhasse o cabelo revoltado, e lhe escorresse a água fria pela gola, num batismo de esperança, a que ele deliciosamente se entregava, sentindo nas veias, mais ativo, mais alegre, o sangue subir e descer em gólfãos inquietos (QUEIROZ, 2018, p. 141).

A maneira como é exposta a cena acima é uma espécie de celebração e reconhecimento, por parte do narrador, aos esforços do vaqueiro, que enfrentou arduamente as dificuldades da seca e as venceu. O narrador, ao passo que relativiza, e, até mesmo, menospreza as conquistas de Paulo, adiante descreve de maneira poética e ritualística a chegada das chuvas e o comportamento do vaqueiro frente ao fenômeno climático. O reconhecimento do narrador representa oposição ao conceito de mérito da família de Vicente, que enxergava em Paulo atributos que o colocava em posição superior ao vaqueiro. Ademais, a cena de “batismo” e “reconhecimento” só ocorre porque Vicente expõe a cabeça fora da janela, isto é, fora do ambiente privado. Assim sendo, entendemos que o reconhecimento só poderia ocorrer no espaço público, ou seja, lugar onde trabalho e esforço são dignificados e não vistos como degradantes. Afinal, Dona Idalina, mãe de Vicente, envergonhava-se do contraste entre a rudeza do vaqueiro e o pracionismo de Paulo, como podemos ver em:

Mas a mãe dele, que sentada ao sofá apreciava a dança, vendo-o, enxergou-o apenas o contraste deprimente da rudeza do filho com o pracionismo dos outros, de cabelo empomadado, calças de vinco elegante e camisa fina por baixo da blusa caseira. Já Vicente enlaçava a prima que, rindo, saiu dançando orgulhosa do cavaleiro, enquanto, na sua ponta de sofá, a pobre senhora sentiu os olhos cheios de lágrimas, e ficou chorando pelo filho tão bonito, tão forte, que não se envergonhava da diferença que fazia do irmão doutor e teimava em não querer “ser gente”... (QUEIROZ, 2018, p. 27).

O sentimento de vergonha de dona Idalina reflete resquícios de um país de tradição escravista, no qual o trabalho de execução é tido como desonroso<sup>12</sup>. Antonio Candido, em seu ensaio “De cortiço a cortiço”, lembra que, no Rio de Janeiro do fim do século XIX, era corrente o dito humorístico dos três pês: “Para português, negro e burro, três pês: pão para comer, pano para vestir, pau para trabalhar”. Esse era um dito escravocrata adaptado que circulava nos países colonizados por Portugal, incluindo a África portuguesa, que dizia que para pessoas escravizadas só pão, pano e pau. Na análise dessa estruturação ternária, Antonio Candido lembra que o pão é alimento do homem, porém estendido ao animal, aproxima um ser do outro. O pano, metonímia de vestimenta, estende-se de maneira figurada aos dois seres

<sup>12</sup> “Toda essa fluidez entre o que seria atividade de homens livres escravos tem um fundamento econômico em choque com a etiqueta do regime servil. Este implicava necessariamente desqualificação do trabalho, mas numa sociedade em que o setor dominante se propunha enriquecer produzindo, os encargos laboriosos não poderiam ser eliminados de seu horizonte. No processo de acomodar-se esta oposição, o menosprezo pelo uso das mãos limitou-se aos estereótipos de status, sem atingir o sistema ocupacional. O artesão livre chegava a alugar um preto “para que lhe carregasse o martelo, a talhadeira e uma outra ferramenta pequena”, quando transitava pelas ruas” (FRANCO, 1997, p. 216).

por meio do processo de antanáclase implícita, ou seja, burro (animal) e burro (pessoa desprovida de inteligência e, portanto, animalizada). O pau, ligado ao animal, pode ser estendido ao negro e desse ao português, graças às extensões anteriores. Desse modo, ocorre uma equiparação entre os entes da estrutura ternária, que por sua vez também estão refletidos na confusão fônica da paranomásia (pão, pano, pau), a qual representa por meio da sonoridade (semantizada) a confusão econômica e social mirada pelo enunciado. Os sujeitos, uma vez equiparados, adentram em um circuito de combinações possíveis: português-pão; negro-pano; burro-pau; português-pau, negro-pão, burro-pano etc.

Segundo Candido (2015, p. 111-115)), o resultado de tudo isso é: o que é particular do homem se estende ao animal, por conformidade, o que é peculiar do animal se estende ao homem. Ou seja, pão para o homem e também para o animal; pano para o homem e também para o animal; pau para o burro e também para o homem. Esse processo de nivelamento de homem (português trabalhador) e animal é violento e expõe a ilusão do brasileiro livre daquele tempo, enunciador do dito, e que encarava o trabalho como difamatório ao ponto de nivelar trabalhador e animal. O enunciador busca, por meio da agressividade do dito, enfatizar que: o brasileiro nato, livre, branco, não poderia ser confundido com o homem de trabalho bruto, que é escravo e de outra cor; e que, assim, odiava o português, que trabalha como ele.

Conquanto o trabalho de promotor não seja interpretado como infamante, pois é uma ocupação intelectualizada e ligada às esferas sociais de mando, o narrador expõe o servilismo de Paulo às vontades do mestre e do juiz<sup>13</sup>. O narrador, seguindo na contramão da tradição escravista, aponta que a posição ultrajante cabe ao servilismo de Paulo e não à ocupação braçal de Vicente que, segundo a sua mãe: “teimava em não querer ser gente” (QUEIROZ, 2018, p. 27). A mirada hegemônica e preconceituosa de d. Idalina reflete bem a perspectiva explicitada no dito humorístico dos três pês, uma vez que, segundo Idalina, o trabalho de Vicente o impedia de “ser gente”, ou seja, promovia um processo de equiparação ao escravo que, por conformidade, segundo a relação ternária dos três pês, estendia-se também ao burro (animal).

Com o início das chuvas, d. Inácia que, no período de estiagem, estivera com Conceição em Fortaleza, chega à Estação de Quixadá. O percurso da Estação à casa de d.

---

<sup>13</sup> Em *O vencedor as batatas*, Schwartz, em relação ao favor, afirma: “Esteve presente por toda parte, combinando-se às mais variadas atividades, mais e menos afins dele, como administração, política, indústria, comércio, vida urbana, Corte etc. Mesmo profissões liberais, como a medicina, ou qualificações operárias, como a tipografia, que, na acepção europeia, não deviam nada a ninguém, entre nós eram governadas por ele. E assim como o profissional dependia do favor para o exercício de sua profissão, o pequeno proprietário depende dele para a segurança se sua propriedade, e o funcionário para o seu posto” (SCHWARZ, 2012, P. 16).

Inácia é realizado por meio da cadeirinha (liteira) — modal privado, carregado por escravos, e bastante utilizado por famílias abastadas no Período Colonial:

Na calçada, também a aguardava uma espreguiçadeira de lona — a cadeirinha — presa a dois compridos bambus.

Dona Inácia se dirigiu afetosamente a cada um dos seus homens:

— Oh! Vocês por aqui! Então não se esqueceram da velha?

E dava-lhes a mão, que eles beijavam, descobrindo-se, num respeito filial, cheio de comoção.

[...]

Quando, depois de descansar um pouco, conduzida pelo Major e por dona Idalina, dona Inácia veio se sentar na cadeirinha, admirou-se:

— Que é dos jumentos? Vocês não sabem que eu só gosto de andar de cadeirinha levada por jumento?

— Minha madrinha não tem os seus caboclos pra carregarem a senhora? Por que se havia de botar animal, tendo nós?

Dona Inácia teimou:

— Mas eu não gosto. Faz-me mal aos nervos. Parece que vão morrendo de cansaço...

Os cabras riram-se:

— Está-se vendo! O peso de minha madrinha mata oito homens (QUEIROZ, 2018, p. 150).

A cadeirinha é um meio de transporte privado, ao contrário dos bondes e trens — meios de transportes públicos e atrelados à modernidade. A baldeação de d. Inácia do trem à cadeirinha representa o regresso da personagem ao ambiente privado, arcaico, conservador. Na ausência de jumentos, para carregar a cadeirinha, utilizam-se homens (cabras). Semelhante ao que se dá no dito dos três pês, aqui também há uma equiparação entre escravos, homens sem posses e animais, porquanto historicamente os escravos foram os responsáveis por conduzirem a cadeirinha. Na cena de d. Inácia — que contempla as consequências da seca de 1915 — observamos que na falta de animais, os homens sem posses (cabras) fazem a vez das animálias e, por extensão histórica, dos escravos. Essa cena se assemelha à obra *Senhora indo à missa em sua cadeirinha*, de Jean Baptiste Debret, na qual o artista representa em sua tela a imagem de dois escravos carregando uma senhora branca em sua cadeirinha.

Nesse sentido, a expressão “seus homens” no trecho: “Dona Inácia se dirigiu afetosamente a cada um dos seus homens” (QUEIROZ, 2018, p. 149), exala, de certo modo, resquícios de uma tradição patriarcal e escravocrata, uma vez que suscita ideia de posse/mando e pode, ainda, ser substituída, dentro da lógica traçada, por “seus escravos”, “seus animais” ou, se preferir, “seus cabras”. Ademais, a cena de baldeação entre os dois meios de transporte exhibe, de maneira ambivalente, a convivência integradora de um Brasil de aspectos arcaicos e modernos. Ainda na viagem de retorno a Quixadá, no momento em que o trem passa em frente ao Asilo de Alienados novamente é possível identificar essa estreiteza entre o extemporâneo e o novo, dado que o narrador observa uma mistura entre o resfolegar do trem

(moderno) e um grito oriundo do Asilo de Alienados — instituição de práticas arcaicas e conservadoras<sup>14</sup>:

Dez minutos mais, e o Asilo de Alienados mostrou, num claro, entre mangueiras, a fachada branca da capela. Dona Inácia ouviu, vagamente, misturados ao barulho das rodas e ao resfolegar da máquina, dois ou três gritos agudos e um fragmento de canção. (QUEIROZ, 2018, p. 147)

Ao passo que o resfolegar do trem reverbera o som do progresso e da modernização, o grito oriundo do Asilo de Alienados São Vicente de Paula, famoso por seus métodos de tratamento ultrapassados e pouco científicos, ecoa e se mistura de forma ambivalente ao som emitido pela modernização. O asilo, que fica localizado no distrito de Parangaba, ponte entre a capital Fortaleza e o sertão, conecta a ambígua relação entre os dois hemisférios, ou seja, o moderno e o arcaico.

Com isso, *O Quinze* ([1930]2018) denuncia a ideia de que algumas profissões, ainda que servis, são mais valorizadas do que outras, pois estão associadas ao homem branco e à formação acadêmica, enquanto outras, ligadas ao trabalho manual, são vistas, naquela sociedade, segundo resquícios da ordem escravocrata, como inferiores.

### 3.6 Entre a casa-grande e a rua

Ao longo da leitura do romance, depreendemos que algumas personagens são marcadas de ambiguidades. No capítulo anterior, vimos que Paulo, irmão de Vicente, embora fosse adaptado à modernidade, apresentava aspectos atitudinais pertinentes ao universo arcaico. D. Maroca, por exemplo, com o intento de evitar maiores prejuízos, tem uma atitude de desapego à terra quando solta o gado para morrer, e toma uma decisão contrária à relação de apadrinhamento no momento em que desampara Chico Bento. No entanto, essas duas ações só ocorrem após o dia de São José, pois segundo a cultura popular, acredita-se que se chover nesse dia é sinal de inverno próspero, ou seja, de muita chuva.

As ações de Maroca têm caráter ambíguo, porquanto apontam com um pé para as relações modernas, na qual não havia mais sentido na tradicional rede de assistencialismo destinada a funcionários, e outro pé para a tradição popular, afinal só libera o gado após o dia de São José. Ou seja, uma ambivalência entre ideário burguês, no qual o lucro prevalece, e a

---

<sup>14</sup> “As práticas no Ceará desempenharam singularidades, diferenciando-se de uma nova configuração de poder que se instituía neste mesmo período nos grandes debates médicos. Um sentido mais de permanência das antigas estruturas de tratamento dado aos pobres e doentes no Ceará, que de ruptura, marca os discursos e práticas em torno do Asilo de São Vicente de Paula e o lugar da alienação no Ceará aproxima-se mais de um discurso caritativo assistencialista que laico ou médico” (OLVEIRA; MIRANDA, 2020).

tradicional crença depositada no eventual presságio de inverno no dia do padroeiro do Ceará, São José.

Franco (1997) explica que o homem pobre depende do favor do proprietário de terra e que este, inserindo-se no âmbito do capital, dispõe de uma margem de manobra a qual o homem pobre não tem. Além disso, lembra que o proprietário pode se comportar em relação ao homem pobre, dependente, como um senhor à maneira antiga, que mantém uma relação de reciprocidade moral com seu dependente ou como um burguês moderno, que não deve nada a ninguém. Ademais, expõe que isso impunha ao agregado uma situação de grande desvantagem, pois este nunca sabia se ia ser tratado como uma pessoa com a qual há reciprocidade e deveres, ou como um alheio, que pode ser expulso da propriedade. Essa relação fica muito bem explicitada na advertência de Luís Bezerra a Chico Bento:

Um dia mandei tudo pro diabo, liquidei como pude o que possuía, e me larguei pra cá. Inda hoje não me arrependi... Mas você ficou, foi-se fiar nesse negócio de *madrinha Maroca*, teve o pago... (QUEIROZ, 2018, p. 92).

Em relação a Conceição, a personagem apresenta tendência de ruptura com o mundo antigo, pois, ainda que tenha passado a infância no sertão do Ceará junto à Mãe Nácia, figura conservadora, a moça, leitora de obras feministas e socialistas, rompe as normatividades impostas às mulheres naquele contexto: estuda, assume independência intelectual e não casa. Esse aspecto de cisão com o passado e adesão à modernidade é motivo de preocupação à Mãe Nácia, como podemos constatar abaixo:

— Esta menina tem umas ideias!  
Estaria com razão a avó? Porque, de fato, Conceição talvez tivesse *umas ideias*; escrevia um livro sobre pedagogia, rabiscara dois sonetos, e às vezes lhe acontecia citar o Nordau ou o Renan da biblioteca do avô.  
Chegara até a se arriscar em leituras socialistas, e justamente dessas leituras é que lhe saíam as piores das tais *ideias*, estranhas e absurdas à avó.  
Acostumada a pensar por si, a viver isolada, criara para o seu uso ideias e preconceitos próprios, às vezes largos, às vezes ousados, e que pecavam principalmente pela excessiva marca de casa (QUEIROZ, 2018, p. 20).

Se Conceição no mundo do sertão ainda parece representar a possibilidade de servidão ao masculino, na cidade Vicente entende que há uma separação definitiva entre eles, dado que há uma distância entre os dois universos, que nem o amor é capaz de aproximar, conforme podemos ver abaixo:

E ele foi descobrindo uma Conceição desconhecida e afastada, tão diferente dele próprio, que, parecia, nunca coisa nenhuma os aproximara.  
Em vão procurou naquela moça grave e entendida do mundo a doce namorada que dantes pasmava com a sua força, que risonhamente escutava os seus galanteios, debruçada à janela da casa-grande, cheirando o botão de rosa que lhe trouxera (QUEIROZ, 2018, p. 86).

Vicente, como vimos no capítulo anterior, é uma personagem de características ligadas ao espaço privado e, nesse sentido, entende-se tradicional, patriarcal. Em certa passagem, o vaqueiro chegou a afirmar a Conceição que se lhe mandasse, jamais a deixaria andar sozinha

e que só permitiria na companhia de guarda: “se eu lhe mandasse, só deixava sair com uma guarda de banda...” (QUEIROZ, 2018, p. 83). Além disso, Vicente, em outra demonstração de vínculo ao tradicional, não desampara os seus cabras no momento de seca, intensifica os cuidados com o gado e, desse modo, reafirma o seu vínculo de permanência na terra, ao contrário de d. Maroca.

Em contrapartida, Conceição, agora, professora em Fortaleza, “moça grave e entendida do mundo” (QUEIROZ, 2018, p. 86), de ideias independentes, e integrada à vida pública, apresenta-se ao vaqueiro — adepto ao patriarcalismo e, assim, do espaço privado — como desconhecida e afastada, ao ponto de Vicente sentir saudade da época em que Conceição, no espaço privado da casa-grande, admirava a sua força e respondia aos seus galanteios. O emprego do substantivo casa-grande não é gratuito e traz consigo, a partir da alusão histórica, toda sua conotação conservadora, pois a casa-grande é símbolo do poder patriarcal, espaço onde as mulheres não eram “graves e entendidas do mundo”. Além disso, a namorada de dantes oferece uma visão romanceada, na qual os homens cortejavam as mulheres entregando rosas a essas pela janela, além da mirada protetiva, na qual a força é vista como atributo de proteção à mulher.

Ainda que Conceição seja uma moça de ideias independentes e, portanto, modernas dentro do contexto arcaico e patriarcal em que fora criada, a personagem trazia consigo marcas da “casa-grande”, isto é, do espaço privado. Ao encontrar a personagem Chiquinha Boa, ex-moradora das terras de Vicente, chega ao conhecimento de Conceição um suposto envolvimento entre o vaqueiro e a filha do Zé Bernardo, a Zefinha. A suspeita dessa suposta relação leva Conceição a emitir falas de cunho racista e, portanto, pertinentes à casa-grande:

Uma cabra, uma cunhã à toa, de cabelo pixaim e dente podre...

[...]

— Tolice, não senhora! Então Mãe Nácia acha uma tolice um moço branco andar se sujando com negras?

— Mas, minha filha, isso acontece com todos... Homem branco, no sertão — sempre saem histórias... Além disso não é uma negra; é uma caboclinha clara... (QUEIROZ, 2018, p. 68-69).

A causa das falas da moça é fruto de ciúmes, mas tal fato não purifica as afirmações de seu teor racista e, assim, revelam vestígios de uma tradição escravista. Nesse sentido, esse aspecto de Conceição expõe ambivalência entre os ideários moderno e escravocrata e, com isso, revela uma modernidade racista. A fala de Conceição busca reafirmar a sua superioridade em relação aos negros e expõe que, dentro da recente república, o lugar de uma negra seria dentro do ambiente privado, onde não há igualdade entre brancos e negros e, assim, uma negra não poderia se dar ao luxo de se envolver com um branco.

Dentro dessa perspectiva, o ciúme de Conceição aponta para o espaço público, uma vez que, ao contrário da passividade de Mãe Nácia, que enxergava como normal as possíveis traições com negras, Conceição não se condiciona a essas infidelidades patriarcalistas e passa a analisar de maneira racional uma eventual relação com Vicente que, agora, seria marcada e afetada pela diferença entre ambos: “Num relevo mais forte, tão forte quanto nunca o sentira, foi-lhe aparecendo a diferença que havia entre ambos, de gosto, de tendências, de vida (QUEIROZ, 2018, p. 87). Conceição é movida de maneira ambivalente, pois é ciumenta e racional, ao mesmo tempo que rejeita a instituição do casamento e diz que nasceu solteirona, vê graça na procuração eclesiástica na qual seu nome aparece junto ao de Vicente para simbolizar a autoridade espiritual dos padrinhos ao filho mais novo de Chico Bento:

E lembrara-se de ter achado graça ao ver, na procuração que enviara, o seu nome junto ao de Vicente, num papel sério, eclesiástico, em que eles se tratavam mutuamente por nós, bem expresso na fórmula final: “reservando para nós o parentesco espiritual”... Conceição gostara daquele *nós* de bom agouro, que simbolizava suas mãos juntas, unidas, colocadas protetoramente, pela autoridade da Igreja, sobre a cabeça do neófito... (QUEIROZ, 2018, p. 96-97).

Ou seja, ao mesmo tempo que Conceição vislumbra a instituição casamento, distancia-se da união a partir de seu pensamento racional, que passa a ver em Vicente um ser alheio ao seu modo de vida independente. Nesse sentido, Conceição ignora o casamento, porém busca a maternidade ao adotar Duquinha. Isto é, a jovem pende entre a renúncia do casamento e o anseio dos frutos dessa união. Prova disso são os pensamentos de Conceição, que surgem de maneira ambígua em relação à tradição e à sua formação intelectual, ao observar a felicidade de Lurdinha com o marido e a filha:

Afinal, o verdadeiro destino de toda mulher é acalantar uma criança no peito... E sentia no seu coração o vácuo da maternidade impreenchida... “*Vae soli*” Bolas! Seria sempre estéril, inútil, só... seu coração não alimentaria outra vida, sua alma não se prolongaria noutra pequenina alma... Mulher sem filhos, elo partido na cadeia da imortalidade... (QUEIROZ, 2018, p. 156).

Dessa forma, analisamos que as personagens acima apresentam facetas arcaicas e modernas, já que Paulo, amante da modernidade, utiliza-se de meios serôdios para ascender em sua carreira. Além disso, vimos que d. Maroca, ao soltar o gado e demitir Chico Bento, rompe com o apego à terra e com o habitual “contrato” de compadrio, porém essas ações só se dão após o dia de São José. Fato que, como discutimos, evidencia o elo dessa personagem entre os mundos moderno, no qual há novas relações no campo, e antigo, em que impera a superstição. Também analisamos que Conceição, conquanto fosse uma mulher de ideias modernas, trazia amarrada a si marcas da “casa-grande”, afinal, quando acometida por ciúmes, externa falas de cunho racista contra Zefinha, suposta namorada de Vicente. Outrossim, discutimos que a jovem age de maneira ambígua, visto que afirma ter nascido

solteirona, mas acha interesse na procuração eclesiástica, na qual seu nome aparece junto ao de Vicente para formalizar o apadrinhamento de Duquinha. Desse modo, entendemos que essa marca ambivalente nas personagens é fruto de uma nação que se modernizava, porém sem romper com as amarras do passado. Assim, inferimos que o narrador constrói figuras ambíguas como forma de denunciar que a formação da modernidade brasileira procura fundir elementos arcaicos e modernos, a fim de apresentar uma modernidade não progressista, na qual o avanço econômico e social, essenciais para o desenvolvimento da condição humana não estão presentes.

Por fim, o romance termina sem que haja êxito amoroso na relação dos primos. O último capítulo de *O Quinze* ([1930]2018), carregado de frustração e incertezas quanto ao futuro amoroso dessas personagens, encerra-se com o sumiço de Vicente no nevoeiro dourado da noite: “E Conceição o viu sumir-se no nevoeiro dourado da noite, passando a galope, como um fantasma, por entre o vulto sombrio dos serrotes” (QUEIROZ, 2018, p. 157). A presença do nevoeiro que encobre Vicente serve como uma cortina que separa o casal e representa a dificuldade nas tentativas de aproximação. As palavras “fantasma” e “vulto”, presentes nos trechos acima, são empregadas com o intuito de catalisar essa dificuldade de aproximação. No entanto, o emprego desses vocábulos e a presença do nevoeiro que envolve Vicente podem ser observados em outras passagens ao longo do romance: “(...) Conceição, no alpendre, resguardando os olhos com a mão em pala e procurando identificar o visitante que chegava na poeira do sol” (QUEIROZ, 2018, p. 24); “Quando Vicente se despediu, e montou ligeiro no cavalo que arrancou de galope, Conceição estirou-se na rede e ficou olhando o vulto que a poeira ruiva envolvia, até o ver sumir atrás de um grupo de umarizeiras da várzea” (QUEIROZ, 2018, p.26).

A relação entre Conceição e Vicente é marcada de desacertos, apesar das tentativas de aproximação, conforme apontado em Arrigucci (2010). Essa impossibilidade do encontro, de realização do desejo, é consequência dos diferentes ambientes e temporalidades que cada uma das duas personagens representa, ou seja, Conceição (público/ moderno) e Vicente (privado/ arcaico). A convivência das duas personagens tipifica as relações sociopolíticas de um Brasil, que permitia o convívio, desacertado e ambivalente, de aspectos arcaicos e modernos. Desse modo, podemos afirmar que o desacerto entre o casal e o desfecho incerto acerca do futuro do romance entre os primos representam os impasses da estrutura social brasileira, que procura unir público/ moderno e privado/ arcaico, além de indicar uma mirada pessimista, frustrada e crítica ao futuro do Brasil, uma vez que a união entre Conceição (público/ moderno) e Vicente (privado/ arcaico) é desacertada e não obtém êxito.



#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através do estudo comparado de quatro obras do primeiro ciclo das secas, e de *O Quinze* ([1930]2018), de Rachel de Queiroz, esta dissertação buscou mostrar as rupturas promovidas pela obra de Queiroz ([1930]2018). Nesse sentido, inferimos que o romance inaugural da jovem escritora modernista promove experimentações na tradição dos romances das estiagens, dado que rompe com o apagamento da camada pobre no plano da intriga, isenta suas personagens do caráter exuberante, presente em *A Fome* ([1890]2011), *Luzia-Homem* ([1903]1984) e *A Bagaceira* ([1928]1988), elimina o descompasso linguístico e hierarquizante entre o falar “rústico” das personagens e a linguagem formal do narrador, bem como, distintamente de Teófilo ([1890]2011), Caminha ([1893]1994), Olímpio ([1903]1984) e Almeida ([1928]1988), denuncia de forma mais contundente a injusta estrutura de classes e traz luz à manutenção planejada de aspectos arcaicos em um Brasil de anseios modernos.

Desse modo, esta dissertação objetivou preencher uma perspectiva ainda pouco desenvolvida na fortuna crítica de *O Quinze*, pois, até então, não se identificava muitas pesquisas que se ocupassem de modo efetivo e cuidadoso das experiências e rupturas promovidas pelo romance de Queiroz ([1930]2018) na esteira da tradição dos romances das secas.

Para isso, realizamos o recorte de um corpus que contribuiu para a compreensão das rupturas e experimentações de *O Quinze* atinente ao ciclo dos romances das estiagens. Essa seleção, como vimos, propiciou o entendimento de maneira abrangente das fraturas e experiências asseguradas pelo *O Quinze* no início dos anos 30 em relação às narrativas das secas do final do século XIX e início do XX.

Na “Introdução”, apresentamos o tema da presente pesquisa, bem como os pontos que seriam abordados ao longo deste trabalho. No segundo capítulo, “Os sujeitos da pobreza: do apagamento à inserção, do primeiro ciclo das secas ao romance de 30”, analisamos o olhar das narrativas das secas concernente às consequências das estiagens. Para esse intuito, dividimos o capítulo em cinco subtópicos. No primeiro, intitulado “A seca dos ricos”, investigamos que as personagens as quais ocupam o plano principal das obras *A Fome* ([1890]2011), *Luzia-Homem* ([1903]1984), *A Normalista* ([1893]1994) e *A Bagaceira* ([1928]1988), romances das secas publicados entre o final do século XIX e início do XX, são os pequenos proprietários de terra. Desse modo, inferimos que os retirantes pobres, circunscritos no segundo plano, compreendem uma massa uniforme de miséria, na qual não há um rosto que se personalize. Nesse sentido, analisamos que os grupos de retirantes, integrantes do cenário

de seca, não auxiliam diretamente para o desenvolvimento da intriga, fato que fica reduzido aos antigos proprietários de terra, tratados nessas narrativas como de “boa origem social”. No subtópico seguinte, “Heroísmo à europeia”, analisamos que um outro aspecto ligado a essas narrativas, exceto à obra *A Normalista* ([1893]1994), é o aspecto heroico apresentado pelas personagens de primeiro plano dessas narrativas.

No subtópico “Cisão entre palavra e mundo: um descompasso linguístico e hierarquizante”, concluímos que a segregação da parcela pobre da sociedade também pode ser vista através da distância desenhada no plano da linguagem, pois o narrador afasta-se da variação linguística dos sertanejos. No penúltimo subtópico, “Tênue crítica à estrutura de classes”, depreendemos que *A Fome* ([1890]2011), *Luzia-Homem* ([1903]1984), *A Normalista* ([1893]1994) e *A Bagaceira* ([1928]1988) apresentam uma abordagem crítica muito sutil à injusta estrutura de classes.

Por fim, no último subtópico, “Romance de 30: redesenhando os rumos do romance brasileiro”, partimos da premissa de que *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, ao ser publicado no início dos anos 30, rearranja os caminhos da prosa brasileira em relação ao primeiro ciclo dos romances das secas.

O terceiro capítulo, “*O Quinze*, de Rachel de Queiroz: uma narrativa de experimentações em um Brasil arcaico”, procurou, por meio dos elementos discutidos anteriormente em *A Fome*, *Luzia-Homem*, *A Normalista* e *A Bagaceira*, analisar as experimentações propostas pelo objeto central de nossa pesquisa, isto é, o romance *O Quinze*, da escritora modernista Rachel de Queiroz. Para tanto, o capítulo foi dividido em seis subtópicos.

No primeiro, intitulado “O sobressalto da individualidade desvalida”, vimos que o narrador de *O Quinze*, ao contrário do que ocorria na tradição dos romances das secas, aproximou-se do caboclo e de sua realidade, ao ponto de proporcionar individualidade dentro da antiga massa de retirantes, fato que contribuiu para extirpar, da narrativa, a divisão em planos e romper a mirada preconceituosa dos antigos narradores em relação aos flagelados, além de pôr à luz os problemas sociais dos sertanejos.

Ainda, vimos que o narrador se distancia da antiga abordagem exuberante pela qual era narrado o habitante do campo nas obras das secas publicadas no final do século XIX e princípio do XX. Inferimos que essa elisão permite a *O Quinze* apresentar um caráter crítico acerca de fatores contraditórios de um Brasil, que buscava a modernização sem se desprender de estereótipos arcaicos. Além disso, esse novo olhar direcionado ao sertanejo rompe com a habitual “contaminação” sofrida pelas narrativas do primeiro ciclo das secas, as quais se

inspiraram em elementos romanesco oriundos da Europa. Desse modo, depreendemos que o romance de Queiroz ([1930]2018) elimina as referências clássicas ou mitológicas, presenciadas em personagens de *A Fome*, *Luzia-Homem* e *A Bagaceira*.

No subtópico “As estruturas sociais do campo e a seca”, analisamos que *O Quinze* apresenta recorrência no processo de quebra de linearidade da narrativa e que tal fato assume, na obra, significado de denúncia de injustiças sociais através da justaposição de episódios, que configura um trabalho de montagem por parte do narrador. Desse modo, concluímos, por meio da organização de quadros presente no romance, que a seca afeta de forma distinta as diferentes camadas sociais, porquanto a perda das reses de Chico Bento torna-se lucro para Vicente, que as compra em momento de grande infortúnio do antigo funcionário de d. Maroca. Outro quadro de justaposição também analisado nesta dissertação foi a desigualdade entre a fuga da família de Chico Bento, que se retirara a pé, e a de d. Inácia e Conceição que realizaram a mudança de trem. Com isso, inferimos que o quadro de justaposição de cenas traçado em Queiroz ([1930]2018) denuncia a injusta estrutura de classes e aponta que a causa do problema é de origem social e não climática.

Outrossim, analisamos que o narrador contrasta a miséria do séquito de retirantes à pompa das vestimentas dos sacerdotes da Igreja. Ainda, neste subtópico, analisamos o sarcasmo denunciativo do narrador em relação à indiferença das instituições religiosas, que aparecem assinaladas na insensibilidade do santo acerca da miséria de seu entorno.

No subcapítulo “Rompendo antigos impasses linguísticos”, vimos que *O Quinze* elide com os habituais impasses na linguagem dos narradores dos romances das secas publicados no final do XIX e princípio do XX, porquanto o romance de Queiroz ([1930]2018) aproxima a linguagem do narrador à dos caboclos. Ademais, depreendemos que essa aproximação, em algumas passagens, dificulta a identificação do real enunciador do discurso, ou seja, se determinada fala pertence ao narrador ou aos pensamentos dos sertanejos, que, em *O Quinze*, aparecem providos de enriquecimento psicológico, algo que será aprofundado por Graciliano Ramos em *Vidas Secas* (1938). Desse modo, constatamos que o romance de Queiroz ([1930]2018) cinde com os desacertos da narrativa regionalista e, assim, distancia-se da abordagem de gabinete ou artificializada, preocupação antiga de Alencar e Nabuco.

No subtópico “Dois de ouros; o caráter dual da modernização brasileira”, examinamos que a saída de Chico Bento da fazenda significa a retirada do ex-agregado do âmbito privado e a tentativa frustrada de ingresso no espaço público, pois, mesmo nesta esfera, domínio em que, na teoria, deve-se pautar pela igualdade, liberdade, impessoalidade e direitos, o vaqueiro não se vale da suposta liberdade de expressão no espaço público, pois a sua queixa referente à

corrupção praticada pelo funcionário responsável por conceder as passagens de trem é emitida na casa do ex-agregado, ou seja, no âmbito privado. Além disso, analisamos que a “admissão” da família de Chico Bento no espaço público, esfera da impessoalidade, será a todo tempo mediada por meio das relações de compadrio e, portanto, pessoais e pertinentes ao espaço privado. Nesse sentido, ainda, examinamos que o meio de apadrinhamento do qual Chico Bento lança mão remete a conexões arcaicas e alheio ao universo de modernidade, que tem como princípios a impessoalidade e a igualdade.

Também analisamos que o narrador expressa de maneira denunciativa e pessimista a face cruel e arcaica da modernização brasileira, pois, ainda que os imigrantes mudassem para a moderna cidade de São Paulo, estariam, segundo a voz narrativa, sujeitos a uma “nova escravidão de colonos” (QUEIROZ, 2018, p. 121) a qual indica a manutenção, como estratégia do Estado, das relações de arquétipos escravistas.

Ainda nesta esteira, vimos que esse pessimismo está subjacente ao abandono do narrador em relação ao futuro de suas personagens. Visto que não fica claro ao leitor qual fora o destino do cão Limpa-Trilho, Pedro, Chico Bento e dos primos Vicente e Conceição. Com isso, inferimos que esse comportamento cético está vinculado a condições sociopolíticas imutáveis de um país que se revelava conservador em sua modernização.

No subtópico “Mérito superior ou servilismo?”, vimos que o narrador expõe a dinâmica de cordialidade que está no núcleo das relações de Paulo, pois, ainda que essa personagem apresente predicados modernos, vale-se, não da meritocracia, mas da tradicional rede de relações pessoais para obtenção de êxito em sua carreira. Ademais, o narrador ao passo que pondera e, até mesmo, menospreza as conquistas de Paulo, narra de maneira poética e ritualística a chegada da chuva que batiza e honra os esforços de Vicente. Com isso, depreendemos que o reconhecimento do narrador está em oposição ao conceito de mérito da família, que enxergava em Paulo um ser superior quando comparado a Vicente, ao ponto de Dona Idalina sentir vergonha do filho vaqueiro. Esse sentimento é resquício de uma nação de ampla raiz escravista, na qual o trabalho de execução é visto como aviltante.

No subcapítulo “Entre a casa-grande e a rua”, analisamos que as personagens d. Maroca e Conceição são marcadas de ambiguidades, já que apresentam facetas arcaicas e modernas. Vimos que a fazendeira, quando solta o gado e dispensa Chico Bento, rompe com a tradição de apego à terra e com o habitual “contrato” de compadrio, todavia essas atitudes só ocorrem após o dia de São José, ou seja, o fato de liberar as reses, depois do dia do Padroeiro, representa a manutenção de valores do sertão. Ademais, examinamos que Conceição, embora

apresentasse ideias modernas, trazia consigo vestígios da casa-grande, porquanto, em um rompante de ciúmes, emite falas racistas contra Zefinha, suposta “namorada” de Vicente.

Por último, concluímos que a convivência desajustada entre Conceição e Vicente tipifica as relações sociopolíticas de um Brasil, que permitia o convívio, desacertado e ambivalente, de aspectos arcaicos e modernos. Desse modo, depreendemos que o desajuste entre o casal e o final incerto a respeito do futuro do romance entre os primos indica os impasses da estrutura social brasileira, que procura unir público/ moderno (Conceição) e privado/ arcaico (Vicente).

Em vista de tudo isso, podemos concluir que *O Quinze*, ao expor a convivência controversa entre elementos arcaicos e modernos, os quais correspondem a temporalidades distintas e, também, contraditórias, procura, de maneira crítica, expor na sua forma a dimensão problemática e ambivalente desse país que não se desvencilha de tradições do âmbito privado.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.
- AMADO, Jorge. *Cacau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- AMADO, Jorge. *O país do carnaval*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- ALMEIDA, José Américo. *A Bagaceira*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1988.
- ALVES, Fabio Cesar. *Armas de papel (Graciliano Ramos, as Memórias do cárcere e o Partido Comunista Brasileiro)*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1974.
- ARAÚJO, Humberto Hermenegildo; OLIVEIRA, Irenísia Torres de. *Regionalismo Modernização e crítica social na literatura brasileira*. São Paulo, 2010.
- ARÊAS, Vilma. Rachel: o ouro e a prata da casa, *Cadernos de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro. Instituto Moreira Salles, 2002.
- ARRIGUCCI, Davi Jr. *O guardador de segredos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.
- BUENO, Luís. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo: Edusp, 2015.
- CAMINHA, Adolfo. *A Normalista*. São Paulo: FTD, 1994.
- CANDIDO, Antonio. *Brigada Ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Um funcionário da Monarquia (ensaio sobre o segundo escalão)*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- \_\_\_\_\_. *A Educação pela Noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.
- \_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.
- CARA, Salete de Almeida; JR. Benjamin Abdala. *Moderno de nascença (figurações críticas do Brasil)*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- CARA, Salete de Almeida. *Lição das coisas: ruínas modernas e romance naturalista brasileiro*. Rio de Janeiro: Dossiê – N. 30 – 2015.2.

CARONE, Edgard. *A Segunda República*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1973.

CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio Reunidos 1942 – 1978*. Rio de Janeiro: Universidade Editora Topbooks, 1999.

CASSIMIRO, Paulo Henrique Paschoeto. *A Revolução Conservadora no Brasil. Nacionalismo, Autoritarismo e Fascismo no pensamento político brasileiro dos anos 30*. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.tse.jus.br/xmlui/handle/bdtse/6201>>. Acesso em 22 mar. 2022.

COUTINHO. Afrânio. *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global Editora, 2001.

DACANAL. J. H. *O romance de 30. Rio Grande do Sul*: Edições BesouroBox, 2018.

DICIONÁRIO de Oxford. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/oxford>>. Acesso em 10 mar. 2021.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

GARCIA, Fátima. Estação de Otávio Bonfim. *Fortaleza em Fotos*, Fortaleza, 16 nov. 2015. Disponível em <<http://www.fortalezaemfotos.com.br/2015/11/estacao-de-otavio-bonfim.html>>. Acesso em 24 jun. 2020.

GALVÃO. Walnice Nogueira. *Estreia deu forma a novo regionalismo*. Estadão. São Paulo, 13 nov. 2010. Seção Cultura. Disponível em: <[https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral\\_estreia-deu-forma-a-novo-regionalismo-imp-,639194](https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral_estreia-deu-forma-a-novo-regionalismo-imp-,639194)>. Acesso em 11 nov. 2020.

GARBUGLIO, José Carlos. *A Bagaceira entre tempos*. São Paulo. Disponível em: <<file:///C:/Users/velha/Downloads/115865-Texto%20do%20artigo-212026-1-10-20160531.pdf>>. Acesso em 20 jun. 2020.

HOBBSAWN. Eric. *Era dos extremos – o breve século XX – 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o Modernismo*, São Paulo: Editora 34, 2000.

MAIA, Helder Thiago Cordeiro. *Masculinidades femininas na literatura brasileira: Luzia-Homem e Dona Guidinha do Poço*. Moderna Sprak, Vol 116, No 2 (2022).

MARQUES. Rodrigo de Albuquerque. *A nação vai à província: do Romantismo ao Modernismo no Ceará*. Fortaleza, 2015.

MARTINS, Maria Helena. *Carta 2 de Ouros*. Disponível em: <<https://www.mariahelena.pt/pt/news/arcanos-menores---significado-da-carta-2-de-ouros>>. Acesso em 24 jun. 2020.

- MORAZÉ, Charles. *Os burgueses: à conquista do mundo*. Lisboa/ Rio de Janeiro: Cosmos, 1965.
- MORETTI, Franco. *O burguês entre a história e a literatura*. São Paulo: Três Estrelas, 2014.
- MOURALIS, Bernard. *As Contraliteraturas*. Coimbra: Livraria Almedina Coimbra, 1982.
- NABUCO, Joaquim. *O Abolicionismo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999.
- NEVES, Frederico de Castro. *A multidão e a história (Saques e outras ações de massas no Ceará)*. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 2000.
- OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. São Paulo: Três livros e fascículos, 1984.
- OLIVEIRA, Cláudia Freitas de; MIRANDA, Carlos Alberto Cunha. *Asilo de Alienados São Vicente de Paula, no Ceará do Século XIX*. Pernambuco. Disponível em: <<https://revistas.uece.br/index.php/opublicoeoprivado/article/view/2526>>. Acesso em 31 mar. 2021.
- OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à Razão Dualista o Ornitorrinco*. São Paulo: Boi Tempo, 2015.
- PEQUENO DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. 1 ed. São Paulo: Moderna, 2015.
- QUEIROZ, Rachel. *O Quinze*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- \_\_\_\_\_. *O Quinze*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.
- RAMOS. Graciliano. *Cartas*. Rio de Janeiro: MPM comunicações, 1980.
- RAMOS. Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- SCHUMPETER, Joseph A. *Capitalism, Socialism and Democracy*. Nova York: 1975.
- SCHWARCZ. Lilian Morritz. *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SCHWARZ. Roberto. *Os pobres na literatura*. Editora Brasiliense, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do capitalismo (Machado de Assis)*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Que horas são? ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- TEÓFILO. Rodolfo. *A Fome*. São Paulo: Tordesilhas, 2011.



VEBLEN, Thorstein. *A teoria da classe ociosa*. São Paulo: Abril Cultural, 1987.