

Introdução

Importa destacar, inicialmente, que o Norte do Brasil¹ sofreu profundas mudanças desde o declínio da produção açucareira. No início do século XX o que se percebe cada vez mais é o aprofundamento da sua dependência econômica e, da mesma forma, uma maior subordinação política ao Centro-Sul. No cenário nacional, a industrialização, a urbanização e a entrada maciça de estrangeiros no país estruturaram uma nova organização que deixou em evidência a cidade de São Paulo, principalmente, como o novo pólo econômico e político do país.

As transformações intensas pelas quais o país passava foram acompanhadas por inúmeras narrativas que tentavam apreender esse complexo contexto. A tradição do século XIX, mais precisamente a do final do século, foi marcada pelo desenvolvimento de uma literatura que assimilou, de forma bastante própria, as tendências européias, como o realismo de Flaubert e o naturalismo de Zola². O meio urbano tornou-se o ambiente privilegiado de produção dessa nova tendência, e a preocupação em conectar as características individuais das personagens a certos espaços geográficos, uma forma marcante do regionalismo da época.

Segundo esse viés naturalista, que imperou em fins do século XIX e início do XX, as explicações para os diferentes tipos regionais, para os diferentes costumes e hábitos, eram centradas nas variações de meio físico e de raça. O ambiente determinava o indivíduo e moldava o seu caráter.

Na contracorrente desse movimento, a década de 1920 viu surgir um tipo de regionalismo que apresentava novas formas de perceber e representar os diversos espaços do país. O intenso clima de modernização serviu, em grande medida, para conceder ao espaço uma dimensão cada vez mais desnaturalizada e histórica.

¹ Área Norte do país aqui pensada genericamente como os atuais Norte e Nordeste.

² É possível citar como exemplos os autores Aluísio Azevedo, Inglês de Souza e Adolfo Caminha, entre outros, conforme destacados pelo autor José Maurício Gomes de Almeida (1980).

Nessa perspectiva, com o objetivo de reabilitar os valores regionais e tradicionais do Nordeste³, que se julgavam ameaçados por essa onda modernizadora que teria modificado o cenário rural com a sobreposição, por exemplo, das usinas aos engenhos e a modificação do antigo casario, surgiu o Movimento Regionalista, centrado na figura de Gilberto Freyre.

Gilberto Freyre apresenta, em seu Manifesto Regionalista de 1926⁴, o que considerava requisitos básicos para a manutenção das diversas culturas que compunham os também diversos “Nordestes”. Na tentativa de formulação de uma identidade nacional, avaliava que os itens que a comporiam não deveriam ser buscados fora; o que identificava o ser nacional não poderia se relacionar com estrangeirismos, e sim com o que seria tipicamente do país. Gilberto Freyre criticava a importação de valores e de hábitos que se dava indiscriminadamente, sem que houvesse uma maior preocupação em preservar as culturas regionais que formavam o Brasil. O Nordeste, para ele, seria um berçário de tradições ilustres que contribuiria para dar autenticidade e originalidade ao país.

Na esteira desse Movimento Regionalista, verificou-se crescer como interesse literário os ritos, os sotaques e as próprias características físicas que distinguiam as regiões que compunham o Nordeste. Apresentavam-se como uma forma de dizer o que consideravam ser a “verdadeira” identidade da região e dos indivíduos que a preenchiem, realizando narrativas diferenciadas das obras então correntes, visto que apontavam para uma preocupação mais social do que propriamente estética⁵. Como produção desse momento, cito as seguintes obras: *A*

³ Na década de 1910, em função da enorme problemática da seca, os estados do Norte atingidos pelo flagelo passam a ser denominados genericamente de *Nordeste*, de maneira a abranger melhor a área afetada. A partir de então essa região será identificada muito mais pelo seu aspecto natural, pela sua geografia e clima, do que pelas suas características sócio-culturais, como afirma Albuquerque Jr. O autor discorre sobre a construção imaginária do Nordeste em função da *saudade* e da *tradição* e a apresenta como área historicamente construída: “A saudade é um sentimento pessoal de quem se percebe perdendo pedaços queridos de seu ser, dos territórios que construiu para si. A saudade também pode ser um sentimento coletivo, pode afetar toda uma comunidade que perdeu suas referências espaciais ou temporais, toda uma classe social que perdeu historicamente a sua posição, que viu os símbolos de seu poder esculpidos no espaço serem tragados pelas forças tectônicas da história. [...] O Nordeste não é um fato inerte na natureza. Não está dado desde sempre. Os recortes geográficos, as regiões são fatos humanos, são pedaços de história, magma de enfrentamentos que se cristalizaram, são ilusórios ancoradouros da lava da luta social que um dia veio à tona e escorreu sobre este território. O Nordeste é uma espacialidade fundada historicamente, originada por uma tradição de pensamento, uma imagística e textos que lhe deram realidade e presença”. (ALBUQUERQUE JR., 2006, pp. 65-66)

⁴ FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. 6ª. Ed. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1976.

⁵ Apresenta-se aqui, como parâmetro de comparação, as motivações dos modernistas de 1922, que buscavam uma renovação estética, uma mudança no campo das artes, de modo que acompanhasse

Bagaceira (1928), do paraibano José Américo de Almeida; *O Quinze* (1930), da cearense Rachel de Queiroz; *Os Corumbas* (1933), de Amando Fontes; *Caetés* (1933) e *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos; assim como *Menino de Engenho* (1932) e *O Moleque Ricardo* (1935) de José Lins do Rego.

Pode-se considerar que o interesse em trazer à tona essa grande extensão territorial, composta por diferentes hábitos culturais e mesmo por diferentes composições geográficas, denominada de *Nordeste*, que caracterizou esse início de século, relaciona-se à tentativa de garantir a essa região identidades que estavam ameaçadas pela modernização. Segundo o Movimento Regionalista, e em certa medida esses romances da década de 1930, seria nesse passado das sinhás, da casa-grande, das relações patriarcais, que se encontraria o início de uma identificação própria ao país. O que constituiria o Brasil, o que o diferenciaria frente às outras nações seria exatamente as tradições cultuadas nessa região, aí que se encontraria o verdadeiro caráter nacional, o homem verdadeiramente brasileiro, porque fruto da mistura, conforme o próprio Gilberto Freyre, “de sangue e valores que ainda fervem: portugueses, indígenas, espanhóis, franceses, africanos, holandeses, judeus, ingleses, alemães, italianos”.⁶

Nesse sentido, o objetivo desse trabalho é tentar verificar em que medida um discurso literário pode funcionar como ativador, e mesmo elaborador, dessas identidades. Para tanto, escolhi a obra *O Quinze* (1930) de Rachel de Queiroz como base para esse escopo.

A narrativa é centrada nos efeitos de um ano de seca, o ano de 1915, sobre o sertão do Quixadá, Ceará. Os seus infortúnios são apresentados em três quadros distintos que se entrelaçam, se cruzam ao longo do relato. O primeiro tem como figura central a personagem Conceição, moça criada na fazenda da avó, dona Inácia, que abandona a vida no campo para lecionar na cidade, retornando, a cada ano, para passar férias na fazenda Logradouro. Apaixonada pelo primo Vicente, personagem que organiza a trama em um segundo plano, nutre intimamente a expectativa de unir-se a ele.

os novos tempos. Diferentemente, esses romances sociais não parecem demonstrar preocupação estética. Apesar de apresentarem um trabalho com a linguagem, visando aproximá-la à falada, aspecto reivindicado pelos modernistas, esse item pode ser considerado como um ponto de qualificação dessa literatura como documental.

⁶ FREIRE, Gilberto, op. cit.

Filho de Idalina e “Major”, Vicente lida com todos os afazeres das terras de sua família, e trava uma luta diária contra a seca para salvar a criação de gado. Apresenta certo sentimento de revolta pela situação do “irmão acadêmico”, Paulo, que teve seus estudos na cidade custeados pelos pais, e pelo próprio suor do seu trabalho, já que o sustento de toda a família era retirado da fazenda. A imagem da prima Conceição lhe dava algum alento porque acreditava que a moça seria diferente das demais, superior entre as outras de seu meio.

O terceiro plano do romance descreve as desventuras da família de Chico Bento, que, desempregado, resolve migrar a pé em direção ao Amazonas. O homem sofre as conseqüências dessa sua decisão, enfrentando a fome, a perda de três dos seus cinco filhos e a desilusão com a sua própria condição humana, dependente do auxílio alheio. Essa ajuda chega na figura de Conceição que “apadrinha” a família e lhe concede um novo rumo que se inicia no final do romance: a retirada para a cidade de São Paulo, avistada como uma terra próspera e de infinitas possibilidades.

Ao buscar balizar a funcionalidade do texto literário Luiz Costa Lima⁷ aponta para um duplo movimento, a partir do pressuposto de que a “verdade” aí presente é sempre de escolha do autor, previamente selecionada por quem constrói tal texto: (1) a negação de uma possível documentalidade para esse discurso – ele não prova que algo tenha efetivamente acontecido –; e (2) a afirmação de sua natureza ficcional. Importa enfatizar que o autor destaca que ao falar em caráter não documental da literatura não quer dizer, com isso, que ao se tornar literário o texto se despoje da qualidade de documento. Enquanto produção humana ele documenta sim uma ação por parte de seu criador, a questão apresentada é que, todavia, o texto literário não atesta o que é dito. Enquanto marca discursiva, ele não pode documentar um fato ou o que quer que seja porque se fazem presentes a imaginação do autor e a receptividade do leitor, que interagem a todo o momento no ato da leitura.

Desse modo, não se pode tomar a ficção como documento porque a realidade que o permeia está ali intencionalmente⁸. A seca de 1915, como fato

⁷ LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

⁸ O autor Wolfgang Iser desenvolve a idéia de que a *seleção*, operada pelo autor do texto no momento da sua construção, resulta de uma decomposição dos elementos do mundo a que o autor se refere. Ela é uma transgressão de limites, uma vez que ao serem acolhidos pelo texto, esses elementos perdem seu vínculo com as estruturas das quais foram tomados. Ademais, eles ressaltam

histórico, foi selecionada pela autora do romance a partir de uma certa intencionalidade e de maneira a conduzir a um certo sentido, muito embora aqui também se leve em consideração que o texto lido sempre extrapola o sentido inicial que seu autor intentou lhe dar. O acontecimento real no texto ficcional mistura-se ao que poderia ter acontecido, o que há nesse texto literário vai também ao encontro das expectativas do leitor, e irá produzir sempre sentidos diferentes a cada vez que for reivindicado no ato da leitura.

Esse sentido nunca se esgota no que é apresentado, ele visa ao não dado, ao não falado, ao que não assume presença, mas que mesmo assim toma forma porque ativado pelo imaginário. Diferentemente, o documento se caracteriza porque comprova a existência de algo prévio, algo que existiu antes e independentemente dele. Entretanto, ele não tem sentido em si mesmo, necessita ser selecionado e organizado pelo historiador, segundo determinados critérios e a partir de um determinado quadro teórico.

Importa acrescentar que essa atividade de seleção e organização de eventos não é exclusiva do historiador. O ficcionista também a realiza, embora sob outros critérios. Também se admite que a imaginação não é exclusiva à ficção, ela permeia da mesma forma o trabalho do historiador de modo a preencher as lacunas deixadas pelos documentos. No entanto, pode-se considerar que ela não é exigida na sua recepção, uma vez que ao leitor não cabe interpretar um texto histórico. Tudo o que nele há não exige uma transposição, não quer dizer outra coisa além do já dito. No texto literário há silêncios que cobram algo mais do leitor, e esses momentos são essenciais para a obra. A imaginação ativa do leitor entra em cena e confere um sentido específico a essa leitura.

Rachel de Queiroz, assim, “irrealiza”⁹ a seca de 1915 de maneira que ao seu leitor é dada a possibilidade de ativação de um imaginário em que uma calamidade física atua no indivíduo de tal forma que é capaz de lhe moldar ou de acentuar a firmeza de seu caráter. Ao ressignificar a história dessa seca, para a apreensão de um leitor em 1930 – ano da sua 1ª publicação –, ela abre a

“os campos de referência enquanto tais, uma vez que a intervenção seletiva neles operada e a reestruturação de sua forma de organização daí resultante os supõem como campos de referência”. A seleção faz com que esses elementos deixem de ser identificados com a própria realidade e passem a serem considerados como objeto da percepção. Sendo assim, podemos dizer que a realidade presente no texto é de caráter intencional. (ISER, 1996, pp. 16-17)

⁹ Pode-se considerar esse ato de composição da obra como a irrealização do real em vista da realização de um imaginário, tal como desenvolvido por Iser (1996) e Luiz Costa Lima (1986).

possibilidade de inserção de outro significado para esse significante, que também será dado de maneira diferente por um determinado leitor em 2009.

Sendo assim, não se pode tomar a vida do autor como mecanismo de compreensão de sua obra. Esta não documenta o que ele teria sido, demonstra, talvez, a sua iniciativa de realização de uma atividade escrita; não prova o que está escrito nem mesmo esclarece as possíveis ambigüidades de sua narrativa.

Como discurso que se tematiza a partir do imaginário, a literatura sugere o desenvolvimento de uma atividade mental que torna viável a experiência de múltiplas alteridades, sem que, por isso, se perca a consciência da diferença entre o que se é e a personagem que se assume no momento.

A construção de um discurso que se pretende reprodução do real comprova a tese de um veto ao imaginário na produção literária. Entretanto, por mais que se pretendesse “fotografar” a realidade é possível dizer que a imaginação emerge e faz com que o real irrealizado no romance provoque um choque por ser algo que não aconteceu, mas que poderia ter acontecido e que pode provavelmente ocorrer.

Nessa perspectiva, como obra ficcional, a realidade no texto de Rachel de Queiroz não se faz presente de maneira arbitrária, a autora seleciona e apresenta o que deseja. A obra literária *O Quinze* não diz de uma experiência que tenha efetivamente ocorrido. Apesar de ser baseada em um fato que aconteceu, o longo período de estiagem que marcou o ano de 1915 no Nordeste, o seu discurso é de natureza ficcional, e, como tal, não é capaz de documentar esse fato que referencia, que menciona na narrativa. A obra literária não é apenas um texto, uma composição de palavras e frases, ela pressupõe uma comunicação que acontece no ato da leitura.

Apesar de buscar enfatizar o caráter não documental da literatura, importa destacar, por outro lado, que não se pode tomar ficcional como oposição à realidade. Como ressalta Luiz Costa Lima, a realidade está presente no ficcional, mas ela o permeia como “*seu desdobramento desejado*”.¹⁰

Da mesma maneira, Wolfgang Iser¹¹, avalia se o “saber tácito” que opõe ficção à realidade poderia ainda ter serventia na descrição do texto ficcional, e levanta a questão se ainda seria válida a descrição do texto ficcional como aquele que não teria imbricações com a realidade. O autor, então, sugere que a relação

¹⁰ LIMA, op. cit., 1986, p. 195.

¹¹ ISER, op. cit., 1996.

dupla entre a ficção e a realidade deve ser substituída por uma relação tripla, e afirma que há realidade no texto ficcional, e essa realidade não é apenas realidade social, mas é também de ordem emocional e sentimental. Essas realidades não são ficções em si mesmas, e também não o são por estarem em um texto ficcional. A repetição dessas realidades no texto ficcional não se dá por conta das realidades. Essa repetição é um ato de fingir, daí surgem finalidades que não pertencem a essas realidades repetidas.

A utilização da realidade pelo texto ficcional não se liga, então, a um ideal de descrição direta dessa realidade. O componente fictício que permeia essa realidade no texto, enquanto fingimento, serve para a preparação de um imaginário. Desse modo, substitui essa relação opositiva pela tríade do real, fictício e imaginário, para chegar ao que é fictício no texto ficcional.

O fingir, então, não se deduz dessas realidades repetidas no texto. O imaginário emerge do fingir e se relaciona com as realidades nele presentes. O ato de fingir, assim, tem por função provocar no texto a repetição da realidade e a partir dessa repetição ele atribui uma configuração ao imaginário que transforma essa “realidade repetida [...] em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido”.¹²

O real, fictício e o imaginário, existentes em um texto ficcional, não podem ser definidos sozinhos, cada um existe em relação com os outros dois. Podemos considerar o real como o mundo extratextual, como o acontecimento prévio ao texto que possui uma referencialidade exterior, que tomamos como os sistemas sociais, assim como outros textos que interpretam a realidade. O fictício é compreendido no texto como um ato intencional, e como tal, leva ao afastamento do seu entendimento enquanto ser realizado, ou como a realidade mesma. O imaginário aqui não aponta para algo determinado, mas sim para uma massa difusa que vai ganhando forma no momento da leitura e que depende de todo o saber prévio, toda a bagagem cultural, que cada indivíduo carrega consigo para essa atividade.

Quando a realidade repetida no texto é transformada em signo, pelo ato de fingir, ocorre uma “transgressão de sua determinação. O ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites. Nisso se expressa sua aliança com o imaginário”.¹³

¹² Idem, p. 14.

¹³ Idem. Ibidem.

No ato de fingir, então, o imaginário ganha o estatuto de realidade, um atributo que, entretanto, não lhe é próprio, uma vez que ao ser determinado ele passa a existir enquanto algo real. Importa ressaltar que a transgressão efetivada pelo ato de fingir é diferente da transgressão da realidade repetida no texto. No texto, a transgressão da realidade é efetivada pelo seu emprego em um texto ficcional, no imaginário, a sua determinação se impõe ao mundo oferecido pelo texto como uma transgressão porque de imagem difusa passa para uma imagem determinada no encontro leitor/texto.

Esse trabalho, então, parte dessas considerações iniciais de modo a tentar desenvolver a hipótese de que uma obra literária não poder ser tratada como reflexo do contexto em que foi produzida, uma vez que a produção desse discurso pressupõe uma transgressão da realidade percebida pelo autor. Interessa apontar aqui a decisão de trabalhar *O Quinze* como uma obra literária em que se dá a construção de um imaginário.

Desse modo, ao considerarmos o efeito causado pela narrativa ficcional literária que impulsiona uma liberdade que é concedida pela ativação do imaginário, torna-se necessário apontar para a sua contrapartida, para a tentativa de contenção desse imaginário por aqueles que possuem o poder de controlá-lo, de modo que seja possível resguardar uma dada “verdade”, uma determinada visão do mundo que permite a manutenção desse poder.

Parte-se então da obra de Luiz Costa Lima¹⁴ na qual o autor historiciza o que considera ser um veto ao imaginário, predominante desde a Baixa Idade Média européia, que se irradiou para a produção poética do Novo Mundo e posteriormente se efetivou nas obras aqui produzidas.

Sendo assim, foi oferecido um modelo de produção que deveria ser seguido para que se obtivesse aceitação. A correlação entre *mimesis* e *imitatio* oferecia a garantia de conservação desse controle.

É preciso, inicialmente, realizar uma incursão às origens do debate da produção poética, às considerações platônicas, sua recusa em vista de considerá-la inferior por não remeter ao plano das Idéias, e à organização aristotélica, que a enquadrou no plano geral da *physis* e acabou por subordiná-la à ética, para que

¹⁴ LIMA, Luiz Costa. “O Controle do Imaginário”. In: *Trilogia do Controle*. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

possamos compreender como a nossa civilização optou pela interpretação do papel da mimese literária como imitação de um modelo prévio.

O autor distingue dois tipos de controle, atentando para o fato de que um não age em exclusão ao outro. O primeiro tipo de controle, o religioso, não seria anulado pelo segundo, o científico. Esse último seria uma espécie de atualização do controle exercido pela Igreja na tentativa de manter resguardado o monopólio da palavra, visando a manutenção de sua primazia sobre as verdades do mundo.

A partir desse controle científico iniciado no século XVII com os trabalhos de Bacon e Descartes, avaliamos ter prosseguido toda uma série de narrativas literárias que seguiam uma perspectiva realista, que procurava descrever a realidade tal como se acreditava ser. À imaginação criativa sobrepunham-se os dados científicos; à “ficção” ascendia a objetividade dos fatos, e à reivindicação de um público ávido pela “verdade” seguia-se a construção de obras que visavam a descrição pura da realidade.

Nesse sentido, baseado nessa tese de Luiz Costa Lima, busca-se aqui avaliar a expressão desse veto ao imaginário na produção realizada no Brasil do início do século XX, momento em que se vive um clima de movimentação intenso com profundas mudanças tanto no aspecto físico das cidades, quanto no plano político. Importa analisar como esse controle chega ao país e se irradia sobre a produção artística, que procura descrever essa onda de “modernização” e, da mesma forma, construir uma imagem que se adequasse a esse ideal de civilização a que se intentava alcançar.

A partir dessa perspectiva de liberdade concedida pelas narrativas ficcionais literárias, tenta-se avaliar a construção de um discurso regionalista que, mesmo enquadrando a narrativa, libera o imaginário, por se tratar de um discurso ficcional, e permite que se obtenha um sentido da obra que é variável, na medida em que se assume que esse sentido é dado por cada leitor em contato com o texto.

Analisa-se, assim, *O Quinze* sob uma perspectiva que leva em conta tanto o texto quanto o seu receptor. Não ousamos utilizá-lo como documento do que ocorreu em 1915 no sertão do Ceará, mas pretendemos verificar o imaginário que a recepção dessa obra possibilita ativar e, nesse sentido, em contato com as variadas personagens do texto, ambicionamos afirmar que é possível termos uma consciência melhor de nós mesmos a partir desses “outros” presentes no romance. Ao nos colocarmos sob signo do *como se*, vivenciamos as dores e as alegrias

alheias como se fossem nossas, e essa experiência nos dá uma base maior de entendimento de nossa própria condição humana, nos coloca no jogo da vida a partir do jogo do texto.