

Publicado em 1930, quando a escritora tinha vinte anos de idade, *O Quinze* é um romance de *juventude* - a juventude vista como modelo de articulação que marca não apenas a práxis da escritora, mas, ao mesmo tempo, as suas personagens. Todos esses sujeitos são motivados pela *esperança*, um princípio de juventude.

Diante de uma situação de carência, carência física ou psicológica, eles reagem tendo em conta o modelo utópico que motiva a transformação da vida em sociedade, definindo por Ernst Bloch como o *princípio esperança*¹. Esse princípio nós localizamos no próprio Thomas Morus, em seu livro *A Utopia*², quando Rafael, o navegador português, completa o seu relato das instituições da ilha da Utopia, o pensador renascentista inglês acaba por observar criticamente essas instituições:

(. . .) se por um lado não posso concordar com tudo quanto esse homem disse, homem aliás muito sabedor sem contradição possível e muito hábil nas coisas humanas, por outro lado facilmente confesso que há nos utoplanos uma porção de instituições que desejo ver estabelecidas nos nossos países³.

¹ Le principe Espérance. Tome I, II, III. Traduit de l'allemand par Françoise Wulmar. Paris, Gallimard, 1976, 1982, 1992.

² 7. ed. Tradução de João Marinho. Lisboa, Guimarães Editores, 1990.

³ Idem *Ibidem*, p.169.

E, enfaticamente, finaliza Thomas Morus:

Desejo-o mais que o espero.

A tradição crítica costuma referir-se a Thomas Morus apenas como pensador afeito ao modelo abstrato de uma sociedade idealizada. Escapa a essa tradição a perspectiva crítica do autor, que desloca suas aspirações do modelo ideal propriamente dito para a dimensão do desejo: desejo-o mais que o espero, um desejo para a frente, pautado pelo princípio esperança, para nos valer do título da obra monumental de Ernest Bloch.

Em *O Quinze*, conforme indicamos, as imagens do desejo motivam, mais do que as personagens, as estratégias discursivas do narrador. O romance, em seu conjunto, torna-se ele próprio uma manifestação/objetivação da consciência utópica, com a pretensão de explicar ao leitor os símbolos do mundo real. Para o leitor, essa consciência não se satisfaz apenas com uma informação mais implícita, mas explícita, como afirmamos, com uma força de juventude. Por exemplo, após o longo período de seca que atravessa todo o romance, vêm as primeiras chuvas, evidenciando as potencialidades da terra. Diz o narrador:

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

A caatinga despontava toda em grelos verdes; pauis esverdeados, dum sujo tom de azinavre líquido, onde as folhas verdes das pacaviras emergiam, e bolavam os verdes círculos de aguapé, enchiam os barreiros que marginavam os caminhos.

Insetos cor de folha - esperanças - saltavam sobre a rama.

E tudo era verde, e até no céu, periquitos verdes esvoaçavam gritando.

O borralho cinzento do verão vestira-se todo de esperança⁴.

Em meio à adversidade da fome, o narrador sensibiliza-se com a potencialidade da natureza, uma potencialidade que também é da escritora. Enquanto manifestação da consciência utópica, a narrativa de Rachel de Queiroz concretiza elementos estruturais do romance que viria a ser chamado de nordestino. Nesse sentido, em relação aos repertórios tradicionais de nossa cultura, o espaço romanescos que constrói é de ruptura, a partir das potencialidades desse repertório e que antecipa - sintoma da consciência utópica - uma tendência ficcional que marcou a literatura brasileira dos anos 30.

As imagens do desejo impregnam os pensamentos e as ações da personagem central do romance, Conceição. Num momento de reflexão, essa personagem pensava a sua situação:

A gente precisa criar seu ambiente, para evitar o excessivo desamparo . . . Embora nunca os realize . . . nem sequer os tente . . . mas ao menos os projete, e mentalmente os edifique . . .⁵.

A voz é de Conceição. Seu sonho não é noturno, retrospectivo, um produto de suas frustrações, como nos apercebemos no fragmento acima. Trata-se, ao contrário, de um *sonho diurno*, uma manifestação das imagens do desejo e que existe em termos de potencialidades em si e na nova situação da mulher brasileira do seu tempo, que já começava a se expressar politicamente. Berta Lutz, no Rio de Janeiro, fundou em 1922 a federação Brasileira pelo Progresso Feminino.

A imagem utópica da libertação feminina, projetada nos sonhos (diurnos) de Conceição, já estava se deslocando, assim, do futuro para

⁴ Op. cit., p. 133.

⁵ Idem Ibidem. p. 119.

o presente. Encontra-se presente nas marcas textuais implícitas do autor, que em seguida a essas reflexões da personagem vai levá-la a se conscientizar de que, na verdade, sem ter filho, ela poderia ser uma mãe, sem as amarras tradicionais da condição feminina. E o veículo de conscientização é a realidade vivenciada pela personagem - ela já era mãe adotiva sem se casar - e as reflexões do livro escrito em francês, que ela lia:

[Conceição] Mergulhou os olhos no livro; as palavras negras clamavam: E a eterna escrava vive insulada no seu próprio ambiente, sentindo sempre que carece de qualquer coisa superior e nova. . .

Conceição murmurou:

- O seu ambiente. . .

Circunavegou os olhos pela sala, pelos quadros, a mesa cheia de livros, fixou-os em Duquinha que sentado no chão fazia a bruxa cavalgar a lata. . .

- É preciso criar seu ambiente. . . e até, no meu, brinca uma criança. . .

Depois, encolhendo os ombros:

- É tão complexo, isso de ambiente. . . afinal. . .

Mas sei lá!⁶.

Conceição cria assim o seu ambiente. A solidariedade, enquanto estado de plenitude idealizada, desloca-se do futuro, ou do modelo simulado, para atualizar-se assim no presente - uma antecipação intermitente do que existe em estado virtual no sujeito (narrador, personagens) e no objeto (na vida social). Sujeitos e objetos apreendidos em processo. Representar *concretamente* a realidade, como se dizia nos anos 30/40, representar o real em termos de objetividade, pressupõe, a nosso ver, a consideração de um processo que, como a consciência de Conceição, implica a apreensão/atualização (intermitente) do futuro.

⁶ Idem Ibidem. p. 120.

Manifesta-se a solidariedade de Conceição na ajuda aos flagelados da seca como um estado de plenitude, motivado pela *esperança*. Nessa atualização apaixonada, de plenitude, a práxis de Conceição é de quem circula noutra dimensão temporal, para além das marcas do cotidiano, fato que deu origem a uma representação de sua avó:

De vez em quando, porém, a avó tinha que repreendê-la por quase não comer, por sempre chegar em casa atrasada, por consumir todo o ordenado em alimentos e purgantes para os doentinhos do Campo; ela respondia rindo:

- Mãe Nácia, eu digo como a heroína de um romance que li outro dia: 'Não sei amar com metade do coração. . .'

Ao que a avó respondia, aborrecida:

- Pois vá-se guiando por heroína de romance, e depois não acabe física. . .⁷

Mais do que pelo desejo é pela paixão, que a personagem de Rachel de Queiroz cria seu espaço, exerce-se dentro da potencialidade de seu ser, para constituir-se como "heroína de romance", ela não sabe "amar com metade do coração". No romance referido pela personagem e em *O Quinze*, configura-se um espaço de plenitude. Para Ernst Bloch, temos nessas circunstâncias manifestações da consciência utópica, direcionadas para explicar ao leitor os signos da realidade, uma realidade inacabada, um mundo processual em constante movimento, sempre à procura de si mesmo, de sua identidade autêntica.

Pela práxis de Conceição e pela analogia referida acima, notamos como a sua atividade criadora transgride normas de conduta estabelecidas para a mulher. De forma correlata, a própria escritora parte de um estado de insatisfação, de procura, ou - como aponta

⁷ Idem *Ibidem*. p. 120-121.

Ernst Bloch - de um estado ainda-não-consciente para a concretização, na obra de arte, de algo que ainda não ocorreu. De acordo com Bloch, essa transgressão é possível pela existência no horizonte do sujeito da categoria da possibilidade. É a vontade criadora de Rachel de Queiroz, sua *juventude*, balizada pelo *princípio esperança*, que torna possível a emergência de manifestações utópicas em seu romance.

A criação, ao pressupor a transgressão, leva a personagem a romper com os figurinos do papel feminino. Conceição renuncia às "costumeiras obrigações"⁸, sem que isso implicasse "torcer a sua natureza"⁹, para escândalo de sua avó. A avó valia-se de paradigmas do passado e a moça olhava-a de revés. Sua utopia da condição feminina não é retrospectiva, não se limita à ideologia tradicional, como se observa também ao final do romance, quando dialoga com um pedante dentista, para quem a felicidade se reduzia ao casamento. Para ele, "a sabedoria dos antigos"¹⁰ e o companheirismo através do casamento. Sem o papel tradicional, restaria à mulher a solidão e procura fundamentar sua posição com uma frase latina. Diz o dentista:

- Nasceu para viver só? Olhe, Dona Conceição, já não ouviu dizer: 'Vae solis!' Não crê na sabedoria dos antigos?

A moça deu um passo e encolheu os ombros:

- Sei lá doutor! Os antigos dizem tolices, como todo mundo. .¹¹.

Conceição afastava-se desse modelo ideológico, colocando-se como um ator social novo, em emergência. Não aceita para si nem os papéis masculinos de seu ambiente, nem os femininos. Conceição olha para os livros de outros contextos, um horizonte maior para onde se deslocam suas expectativas. Um olhar para fora, à procura de um porto

⁸ Idem Ibidem. p. 118.

⁹ Idem Ibidem. p. 118.

¹⁰ Idem Ibidem. p. 136.

¹¹ Idem Ibidem. p. 136.

de chegada. Nesses horizontes mais amplos, para além da região, talvez nação, estariam as bases de sua identidade feminina. Não era a identidade direcionada para o interior, para onde olhava sua avó ou Vicente, o moço que mais a sensibilizou amorosamente.

Vicente acreditava na terra, por mais adversa que ela fosse. Motivado pela *esperança* resiste heroicamente contra a seca, uma luta válida ao nível da enunciação, mas uma luta que não era a de Conceição. Esta atua na cidade, na assistência aos flagelados do "Campo de Concentração". Seu horizonte era ainda mais largo: quando ela busca uma solução para o retirante Chico Bento e sua família, esse seu horizonte não se con/forma à região, vindo por isso a aconselhá-lo a obter passagens para que eles partissem para São Paulo. Num direcionamento inverso, Vicente procura levar para o campo as conquistas da técnica, com passagens intermitentes pela cidade.

No primeiro tomo de *Le principe espérance*¹², Ernst Bloch vale-se da lenda de Tróia, contada por Eurípedes. De acordo com essa lenda, a Helena que motivou a Guerra de Tróia não era verdadeira, mas uma criação de Hera. A verdadeira Helena tinha sido levada a uma ilha egípcia e substituída pela falsa Helena. Esta encantou a Páris, além de seu marido Menelau, de Esparta. Após a destruição de Tróia, na viagem de volta para a sua terra, uma tempestade levou o barco de Menelau para a ilha egípcia, onde ele veio a se encontrar com a verdadeira Helena. No momento em que ele a encontra, a Helena fantasmagórica se esfumaça. Começam nesse momento novos problemas de Menelau: encantava-o, na verdade, a imagem fantasmagórica.

Entre Helena do Egito e a Helena de Tróia ocorre o que Bloch denomina de "excedente utópico" - um excedente que vai levar Menelau a procurar a imagem de Helena. A imagem fantasmagórica existiria também na Helena do Egito, enquanto possibilidade, para ser construída pela vontade de Menelau. No último parágrafo de o O

¹² Op. cit. p. 216-235

Quinze, registramos a seguinte imagem de Vicente, quando ele se afastava da cidade rumo ao campo:

E Conceição o viu sumir-se no nevoeiro dourado da noite, passando a galope, como um fantasma, por entre o vulto sombrio dos serrotes.¹³

Esta é a imagem que Conceição gostaria de guardar de Vicente e não aquela mais correta de seu cotidiano. Ao contrário de Menelau, entretanto, Conceição não se sujeita ao relativo de Vicente, aplicando-se amorosamente para fazer emergir uma imagem de plenitude amorosa. A recíproca é verdadeira: Vicente não se submete à normalista. Se existe uma potencialidade amorosa no objeto amado, há, entre esses atores uma dimensão subjetiva vetorialmente oposta. De um lado, valores ideológicos que levavam Vicente a uma práxis reprodutora do melhor estilo de vida do campo. E, de outro, os valores de Conceição que a situavam num "campo intelectual" em que o papel social da mulher era redefinido contrariamente aos ritos dessa ideologia dominante.

Há, pois, entre Vicente e Conceição uma diferença quanto às suas vinculações ao "campo intelectual". O espaço simbólico de Conceição articula-se mais com o de outras cidades do Brasil e do Exterior do que aquele que encontrava no interior de sua região. Embora fisicamente atraída por Vicente, ela se sensibilizava mais, em sua figura, por um sentimento de parentesco, próprio de uma forma de solidariedade que pode ser alargada para a amizade ou para a amizade ou para os atores sociais da região ou da nação. E, dessa forma, esfumaça-se a figura daquele que poderia ter sido seu marido - se ela aceitasse reproduzir o rito tradicional do casamento - sob o horizonte crepuscular situado a oeste, do lado das caatingas, imagem esta por ela registrada como se fosse de um "fantasma" no "nevoeiro".

¹³ Op. cit. p. 138.

Não obstante, essa imagem não deixa de ser "dourada" dentro da noite.

É verdade que essa atmosfera crepuscular de fim de romance não deixa de apontar para horizontes com "montes sombrios". Entretanto, não se configura em *O Quinze* a atmosfera apocalíptica com que Walter Benjamin vê o desenvolvimento da história¹⁴, uma visão pessimista que não consegue descortinar a possibilidade de um progresso real na história. Ou se quisermos, nos termos de Ernst Bloch, volta-se para uma utopia negativa, de caráter catastrófico. Estaríamos, então, a caminho de uma nova barbárie.

No romance de Rachel de Queiroz, repetimos, um romance de *juventude* - com as potencialidades subjetivas dessa *juventude* e as potencialidades objetivas do romance - afirma-se em seu discurso a perspectiva da utopia positiva, do espaço do sonho, da *esperança*. O mundo é visto dentro de uma processualidade humanística que, a despeito das decepções inevitáveis de caminho, atualiza imagens do futuro sonhado. As imagens do horror das secas e da falta de perspectiva de quem apenas se limita ao rito convencional, ao contrário, leva a enunciação a perceber o *excedente utópico* e a aplicar sua vontade de fazer, de criar, não aceitando a atmosfera de ruínas que tanto impressionou Walter Benjamin e marcou sua teorização na época de ascensão do nazismo. O processo de humanização em *O Quinze* atinge toda a natureza e seus objetos, sensibilizando o leitor com seu otimismo - ontem como hoje, quando se afirma à escala universal os valores da indiferença, tão manifestos na obra de Gilles Lipovetsky, uma delas com o título de *A Era do Vazio* - ensaio sobre o individualismo contemporâneo¹⁵

¹⁴ "Sobre o conceito de história". In: *Magia e técnica, Arte e política. Obras Completas. V. 1* Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo, Brasiliense, 1986. p. 222-232.

¹⁵ Lisboa, Relógio D'Água Editores, sd.