UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO TEORIA LITERÁRIA E
LITERATURA COMPARADA

RENATA SANTOS RENTE

**“Para o inferno do inconsciente”:
a configuração trágica do romance *Essa Terra***

Versão corrigida

São Paulo
2019

RENATA SANTOS RENTE

**“Para o inferno do inconsciente”:
a configuração trágica do romance *Essa Terra***

Versão corrigida

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Edu Teruki Otsuka

São Paulo

2019

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

R422" Rente, Renata Santos
"Para o inferno do inconsciente": a configuração trágica do romance "Essa Terra" / Renata Santos Rente ; orientador Edu Teruki Otsuka. - São Paulo, 2019.
264 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

1. Literatura brasileira. 2. Essa Terra. 3. Migração. 4. Tragédia (Literatura). 5. valor-dissociação. I. Otsuka, Edu Teruki, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Renata Santos Rente

Data da defesa: 24/06/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Edu Teruki Otsuka

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 e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 21/08/2019

(Assinatura do (a) orientador (a))

RENTE, Renata Santos. **“Para o inferno do inconsciente”**: a configuração trágica do romance *Essa Terra*. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Em memória de Maria Rosa Matos dos Santos e
Joana Oliveira Rente.

À Jaqueline Prado, como uma flor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família, tios, tias, primos e primas, “parentes e aderentes”. Mas especialmente à minha mãe, Rosa, por compreender minha ausência nessa reta final da escrita, a quem admiro pela sua sabedoria e coragem. Ao meu pai, Antonio, por reencontrar forças para viver depois de sofrer o “baque da cancela”, que me inspirou a escrever essa tese. Ao meu irmão Davi, que me ensina a superar os ressentimentos. À minha irmã Daniela, por lutar com coragem contra essas doenças modernas, por ser essa pessoa linda que é, e por segurar as pontas, me apoiando em todos os momentos. À minha sobrinha Giovanna por ter me apresentado o “Irmão do Jorel” e garantido uma boa dose de entretenimento pra titia aqui. Ao Nanis, meu sobrinho, que antes de nascer já deixava agente de cabelo em pé. À minha prima Mônica pela interlocução fundamental que conseguimos construir, que é uma ponte entre dois momentos da minha vida que às vezes parecem ser tão separados.

Agradeço a Antônio Torres, que tive o prazer de conhecer e expressar meu interesse pelos seus romances, que me presenteou com um exemplar do romance *Essa Terra*, aquele que utilizei para a escrita da tese, mas especialmente por ter nos presenteado com esse romance. Agradeço pela hospitalidade com que me recebeu em sua casa, e por consentir a consulta de seu acervo pessoal, no qual pude encontrar artigos sobre os romances estudados que não estão organizados e disponíveis para consulta pública.

Ao Edu, agradeço o interesse com o qual se dispôs a me orientar, a confiança e o respeito às minhas escolhas teóricas e analíticas, bem como pela leitura atenta do trabalho e pelas importantes sugestões.

Agradeço a Michael Löwi pela disposição em supervisionar um doutorado sanduíche que, apesar de não ter sido realizado por falta de recursos, não deixou de contribuir para os estudos da tese.

À Salete Almeida Cara, pela participação no exame de qualificação, cujos apontamentos foram precisos e desafiadores. E à Fernanda Fátima pelo convite para assistir a defesa de seu mestrado, onde tive a oportunidade de conhecer a Salete, por ter me apresentado seus amigos da Z/L, e por compartilhar comigo os dilemas dessa experiência dividida entre a vida na Zona Leste e a vida “uspiana”.

À Priscila Figueiredo, também pela participação no exame de qualificação, pela leitura interessada e generosa e pelas valiosas indicações. E a Henrique Monteiro, meu

“caro Henricão”, pela sugestão de convidá-la para o exame, e pelo intenso diálogo travado nos diversos espaços onde tive o prazer de conviver com ele.

Ao Carlão com quem aprendo desde há muito que agente só escolhe por onde vai errar e que, nessas errâncias, não se furta ao diálogo crítico, sem fomentar a “bisbilhotice”.

Ao Dieter, que nunca deixou de desorientar com suas perguntas, que me ensinou que elas estão borbulhando dentro e fora da gente e que não podemos nos deixar levar pelo peso do rigor acadêmico, quando ele ameaça esmagar nossas intuições. Graças a ele, descobri que existe um “lugar sertão” chamado Paiaia.

São José do Paiaia, povoado pertencente ao município de Nova Soure, que faz divisa com Sátiro Dias (antigo Junco). Onde se realizou em dezembro de 2014 o “I ENCONTRO SOBRE LIVROS, LEITURA E INCLUSÃO SOCIAL NO SEMIÁRIDO II DA BAHIA”, do qual tive o prazer de participar a convite do professor Dieter que, por sua vez, foi convidado por Geraldo Prado, entusiasta daquela que é hoje a “maior biblioteca rural do mundo”, nas palavras de Walnice Nogueira Galvão. O convite do Dieter teve uma motivação específica, o evento contaria com a presença do escritor Antônio Torres.

O objetivo da viagem, que para mim era travar um primeiro contato com o escritor e conhecer o antigo Junco, teve êxito. Mas a viagem propiciou outros encontros. Basicamente, os trabalhos de campo que realizei, para refletir sobre questões implicadas na pesquisa, foram para esse povoado, no qual eu conheci pessoas com as quais pude estabelecer uma interlocução desprezensiosa, mas fundamental para uma pesquisa que não é separada da minha vida. Gostaria, por isso, de agradecer a todas as pessoas que conheci no Paiaia, pela hospitalidade, pelas boas prosas, pela confiança, pelo carinho: à Tânia e Nilson, que têm uma pequena venda, onde serviram um sarapatel inesquecível, onde bebíamos e conversávamos; ao Seu Augusto, que ficou impressionado com o meu interesse pelas vaquejadas e que me presenteou com a camiseta de uma cavalgada da qual havia participado; ao Baé, sanfoneiro que alegrava nossas noites; ao Francisco, que zela pela biblioteca, sempre muito amável comigo; a Alzenira, que nos levou até a venda da Tânia e fez questão de trazer uma farofa com galinha que ela tinha feito em casa. Ao seu Pedro Puro, que tem a farmácia etílica mais simpática e acolhedora que eu já conheci, que me contou muitas histórias dos tempos idos, e com quem conversei bastante sobre os filhos que tinham se mudado para São Paulo.

Agradeço a Geraldo Prado e a sua família que, em todas as ocasiões, nos receberam como se fizéssemos parte dela. Agradeço com carinho à Carminha, ao Henrique, ao Ney, à Dinha e à Dani que é como se fosse da família. Agradeço especialmente a José Arivaldo, o “Vadinho”, que deu vida à “Biblioteca Comunitária Maria das Neves Prado”, que é uma das pessoas mais inteligentes e cultas que já conheci, contador de causos e anedotas interessantíssimas, que me recebeu no Paiaíá e em São Cristóvão – SE, e com quem travei, em diversas ocasiões, longas conversas sobre literatura e música brasileira. E à Jaqueline Prado, que me apresentou o Sandro, seu melhor amigo, amor à primeira, segunda e todas as vistas, com quem vivemos aventuras no Paiaíá e em Salvador. À Jaque é dedicada essa tese, amor em pessoa e flor.

À Josemar da Silva Martins, Pinzó, professor da UNEB, que conheci no Paiaíá e tive a felicidade de reencontrar em Petrolina e que, generosamente, atravessou a ponte comigo, me recebeu em sua casa e me acompanhou na busca dos meus parentes de Juazeiro/Bahia.

À Elizabete Gonçalves Moreira, professora aposentada da UPE, e à Irene Lage que, numa noite chuvosa em Petrolina, me acolheram de um modo que elas nem fazem ideia do quão especial foi para mim.

Agradeço à Marta Jardim, pelos jardins, pelas flores, pelas cantorias, pelas conversas sobre Raymond Williams, o nosso Raimundinho, e pelo convite em participar do evento “Jornadas Musicais”, no qual eu e meu parceiro Artur realizamos uma “rádio poste” com músicas de migração.

Artur, “meu bem”, nossa parceria é alimento para a fome de vida. Valeu demais aquela maratona de Tom Zé que fizemos graças à Pati (por essa e outras, valeu Pati), e aquele pedido/intervenção para que ele tocasse a “Menina Jesus”, inspiração dessa tese e das nossas conversas sobre o “vir a ser do cidadão”. E valeu demais por ter topado ler o *Essa Terra* e me acompanhando nessa viagem.

Agradeço profundamente a Henrique Moraes Nogueira, o nosso grande “Marchinha”, pela disposição em ler o romance e o texto que escrevi para o exame de qualificação, e por ter me acompanhado no exame, me ajudando a organizar os pensamentos e pensar nos próximos passos... e porque me ensinou que “amizade dada é amor”.

À Mônica Gama, que é como uma irmã, que desde a graduação tem sido companheira de casa e de estudos, me incentivando e me apoiando em todos os sentidos, me trazendo de volta à vida em momentos providenciais. Valeu por me

estimular a participar dos congressos, especialmente os de Mariana, nos quais encontrei um ambiente intelectual favorável, que foi fundamental para dar passos importantes na pesquisa.

Ao Erick, que também é como um irmão, parceiro de casa, de grupo de estudos, que foi um dos primeiros leitores do segundo capítulo dessa tese e me deu um retorno fundamental para que eu seguisse confiante nas intuições que guiaram a escrita.

Ao Daniel, parceiro de tudo, que ajudou a reunir os “materiais de construção”, desde o projeto de pesquisa até a escolha do título da tese, dando uma força com as traduções de resumos de artigos, dando uns rolezinhos para desbaratar, com quem dividi casa, comida e com quem já lavei muita “roupa suja do tanque que a vida é”.

Ao Fabião, companheiro de morada e também de estudos, que me ajudou com a tradução do resumo da tese, mas que, sobretudo, me ajudou a não pirar demais com esse negócio de doutorado, sempre me chamando atenção para os pesos que eu não precisava carregar.

À Teresa, companheira de casa, que acompanhou especialmente vários momentos da escrita. Sua parceria e apoio têm sido fundamentais em todos esses momentos, aprendo muito contigo sobre nós, sobre como somos muitos nós. Valeu pela força nessa reta final, e por compartilhar os sonhos de construção de uma vida coletiva.

À Carolina von Zuben, parteira de teses, com quem também já dividi casa e com quem continuo dividindo a vida, que segurou na minha mão e cuidou pra deixar a tese com “uma cara bem bonitinha”, como diz uma outra Carolina, que não é outra sem ser a mesma. Agradeço também ao André, seu companheiro, que fez uma costela magnífica enquanto nos dedicávamos à formatação do “trem”.

Por fim, mas não por último, sou grata a todas e todos que acompanharam, de perto e de longe, esses últimos quatro anos em que estive envolvida com o doutorado. O apoio de cada um de vocês foi, como diz a Bianca (Valeu Bi), água para engolir a vida. Só tenho a agradecer, a “vida de bolsista” proporcionou uma dedicação integral aos estudos, já que não precisei conciliar a pesquisa com outros trabalhos, o que permitiu que eu me dedicasse às sessões de análise (valeu Jú por me apresentar o Felipe, e valeu Felipe por topar essa tal de relação de transferência); e às filas de espera das consultas do doutor Eduardo (mais do que um bom homeopata, um militante da saúde pública, que me ajudou a segurar a onda com as suas colheradas mágicas e o interesse vivo pelos seus pacientes).

A “vida de bolsista” permitiu também que eu me dedicasse às lides cotidianas da casa, ao cuidado com as plantas, ao cuidado com os amigos e familiares, numa relação de apoio mútuo que tem sido fundamental para não sucumbir ao desânimo, aos atropelos desse mundo cada vez mais acelerado e às crises de toda ordem que parecem, mas não são separadas. Foi assim que eu lidei com muitas delas e não fossem as conversas, os encontros e os acolhimentos, penso que não chegaria ao fim desse processo com a sensação de satisfação que estou sentindo agora, não exatamente com o resultado, mas com a travessia que ele proporcionou. Valeu demais, de coração, tanto junto nessa bagaça:

Luis Fedeli interlocutor mais que especial pra todas as horas, valeu pelas breja, pelos chás, pelos bate-cabeça nas pistinhas, pela feijuca, por você mano, por nós... Paulinha Camargo que é alegria e alento para meu coração, parceira de escritório, a quem agradeço especialmente por me alimentar quando eu nem apetite tinha... Paulinha Bella que levou um pedaço do meu coração para Berlim, mas que antes, bem antes, me fez sentir que eu tenho um coração, que bate por você meu amor e você sabe disso... Gabriela Rizzo, um mistério pra mim...ah se essa vida não tivesse os seus mistérios... nega, sabe que você me ensinou que eu tenho um corpo, e que ele pode levitar? Giba, meu marido de aluguel, confete e purpurina, parceiro de rádio e de samba da Elis, que faz a minha cerveja predileta e que sabe fazer macarrão alho e óleo como ninguém. Pedro Paulo, mais conhecido como Donias, encantador de crianças, que tem a proeza de me arrancar sorrisos quando o mundo vira um monstro e eu só quero enfiar a cabeça num buraco. Daniel Marconi, meu parsa, que passou de antipatia à primeira vista a um dos meus maiores confidentes. Vivizinho, que mudou pra Lapa e agora só vem pro Butantã à passeio, mas que continua sendo o meu vi-vizinho predileto... Vi, sério, ninguém faz um café tão gostoso quanto o seu, ele só perde pras suas piadas sujas e pra sua poesia barata. Sil, parceira de longa data, marida, namorada, amante, de Tom Zé, de Itamar, que bateu o recorde de tocar tantan por várias horas seguidas tentando acompanhar a mesma música com um bando de doido que só atrapalhava... depois dessa, querida, a gente pode até fazer oficina de mini transmissor debaixo d'água. Rafael Ramalhoso, sua barroca música, sua dança torta, me inspiram, bota paciência naquela letrinha que você musicou e que a gravação ficou horrível. Maíra, ainda bem que a gente não fez amizade na época da Letras, assim a gente pode se descobrir e redescobrir nessa nossa parceria que tem sido fundamental pra mim, agora a gente tá aprendendo até a brigar, olha só... Falando nisso, não dá pra esquecer que a Carolina teve um

dedinho nessa aproximação... Carolina, partiste pra Recife, mas não partiste meu coração porque ele bate aí agora, do seu ladinho você vai sentir... mana, é uma vida em comum isso não se agradece, se vive. Marília, Maridjones, ou tia Djones, o bolo estava uma delícia. Anita? Ah, Nita, você é meu bobex! Você disse que não queria, mas vou dizer, valeu pela ajuda na bibliografia, só não sei se eu te ajudei a me ajudar... Acauam, valeu por ter me avisado do evento de Petrolina, se você der um Ctrl F até acha um elogio da sua tese na nota de rodapé, só pra você ver como eu sou sua amiga... Mas valeu mesmo por me apresentar a Gabi Lucena, que me apresentou o João. Pô João, você é mais doce que o doce da batata doce, sacanagem... Hermes, meu filho, vê se vem visitar sua mãe em São Paulo, aí sua irmãzinha aqui aproveita também... Fábio Mairinque, meu parceiro mili anos, lá dos dezoitinho, dividindo bandeirão, quando ainda era vegetariano e eu podia ficar com toda a mistura... a vida dá voltas, mas agente segue se encontrando, vamos de mãos dadas. Abelarda, eu nunca esqueço o que você falou naquela viagem e que virou um mantra quando eu achava que não ia conseguir escrever essa tese...tem sido um prazer te conhecer melhor, te sentir mais perto... mesmo que o Amapá fique tão longe, tô achando mais perto do que Brasília. Tiemi, você sabe que se hoje eu sou corintiana você é responsável por isso, olha que não é pouca coisa, são esses anos todos aí de caminhada, e os estranhamentos não diminuem meu amor por você. César, muita malemolência e maledicência, valeu pelas ajudas com as traduções e com as tradições... Patrícia Kruger, a melhor tradutora simultânea do Kurz que eu já conheci... valeu pelas ajudas com as traduções também, por aquela música que você ofereceu pra mim na pistinha dos anos noventa, e por aquele desenho maravilhoso que você fez do barcão. Falando em desenho, Emi, aquela aquarela que você fez do André com a Jubileu é pura poesia. Falando em André... que bagunçou a minha vida... valeu por aquela música linda que você fez para mim, e por ter contado em detalhes a história de cada verso, que faz recordar momentos marcantes da nossa aproximação, incluindo aquele suco de maracujá com cardamomo, que virou molho de macarrão... Inayara velha parceira nova de guerra, te amo viu? Ana Flor tenho maior orgulho por você ter se formado em Letras, pela Maria, por ser sua comadre. Yuri meu parsa, vamos fazer um Raul rural lá no Paiaia? Tatá, Mamá, Clarinha e Giba Victor, valeu pelos roles da gangue, e por tudo mais... Frederico que, embora distante, continua sendo meu assessor de assuntos aleatórios. Céci, coragem pouca é bobagem, você come mesmo é com farinha. Cassilds valeu por ter me convidado para o seminário em Vitória, e pra comer aqueles pasteizinhos... aprendi muito com as suas últimas arguições. Ana Silvia,

algumas perguntinhas que você me faz são fundamentais. Léo valeu por ter me convidando para estar na banca do seu TGI, foi muito legal ler seu trabalho, valeu por ter nos apresentado a Dadá e pelos encontros no grupo do Barba... Fabi Carneiro, aprendo muito contigo mana. Guilherme Benzaquen valeu pela parceria e pela acolhida de sempre. Nico valeu pelo apoio com as traduções em francês e pelos invernos portenhos. Pedro Serrer parceiro de estudos, com quem divido inquietações profundas, muita admiração por ti mano. Ewa valeu pela parceria de sempre, Mi, maninha querida, nossa parceria é inestimável, juntas aprendemos que amor é alimento.

À paciência dos leitores que chegaram até o fim desses agradecimentos.

À CNPQ pela bolsa de estudos que amparou financeiramente esta pesquisa.

EXPLICAÇÃO

O pensamento é triste; o amor insuficiente;
E eu quero sempre mais do que vem nos milagres.
Deixo que a terra me sustente:
Guardo o resto para mais tarde.

Deus não fala comigo – e eu sei que ele me conhece.
A antigos ventos dei as lágrimas que tinha.
A estrela sobe, a estrela desce...
– espero minha própria vinda.

(Navego pela memória
sem margens.

Alguém conta a minha história
E alguém mata os personagens.)
(Meireles, 2002, p. 44)

RESUMO

RENTE, Renata Santos. **“Para o inferno do inconsciente”**: a configuração trágica do romance *Essa Terra*. 2019. 264 f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2019.

Essa tese é dedicada ao estudo do romance *Essa Terra*, do escritor Antônio Torres, que dramatiza o conflito entre as expectativas positivas em relação ao progresso e o modo como este se impõe com violência gerando crises agudas, sofrimento, loucura e morte. O desfecho da trajetória de Nelo, personagem que depois de vinte anos vivendo em São Paulo retorna à terra natal e se suicida, suscita uma série de indagações acerca do sentido do processo social do qual a migração é momento. Mais do que uma leitura temática, propomos examinar na construção formal do romance alguns aspectos que lhe imprimem uma configuração trágica, e permitem apreender a complexidade da experiência que ele formaliza, bem como os vínculos dessa experiência com um processo mais geral de formação da sociabilidade capitalista, considerando a particularidade que esse processo assume na formação nacional brasileira. Esse exame se concentra nas estratégias narrativas mobilizadas para a construção da trama, identificando e acompanhando um movimento gradual de aproximação do narrador Totonhim com os personagens do irmão, do pai e da mãe, por meio do qual podemos reconhecer a posição implicada do personagem que narra, de modo a redimensionar os conflitos que ele apresenta a partir da posição fixa dos “outros” personagens e daquilo que eles personificam. Esse movimento permite abarcar o modo como os personagens vivenciam esses conflitos tanto externa quanto internamente, configurando uma experiência que podemos reconhecer como trágica à medida que recompomos os vínculos entre sua dimensão pessoal e social. Destacamos, em especial, a presença da culpa para examinar de que modo o romance dramatiza a constituição fetichista do sujeito moderno, ao mesmo tempo dotado e destituído de autonomia, aspecto que nos parece decisivo para apreender a especificidade da forma de dominação capitalista e da experiência trágica que nos é contemporânea.

Palavras-chave: *Essa Terra*. Migração. Experiência. Tragédia. Valor-dissociação.

ABSTRACT

RENTE, Renata Santos. **“To the hell of the unconsciousness”**: the tragic configuration of the novel *Essa Terra*. 2019. 264 f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2019.

“To the hell of the unconsciousness”: the tragic configuration of the novel *Essa Terra*

This thesis studied the novel *Essa Terra*, written by Antonio Torres, which dramatizes the conflict between positive expectations regarding progress and the violent way it imposes itself, creating sharp crises, suffering, craziness and death. The outcome of Nelo's path, a character who after had lived twenty years in São Paulo city returns back home and commits suicide, raises a series of issues around the meaning of the social process of which migration is a moment. Rather than a thematic understanding of the novel, we proposed ourselves to examine, regarding its formal construction, some aspects that impress a tragic configuration to it and allow us to grasp the complex experience it formalizes, as the relations between this experience and the more general process of the capitalist society formation. To do that we have also to consider the particularities in the process of the Brazilian national formation. This examination concentrates itself in the narrative strategies that are mobilized to construct the plot. Thus we identified and followed a gradual movement of approximation of the narrator Totonhim with the characters of his brother, father and mother, through which we can grasp the involved position of the character that narrates the story, in such a manner that allows us to reframe the conflicts that he presents in relation with the fixed position of the “other” characters and from that that they represents. This movement allows us to grasp the way the characters experience these conflicts, either externally either internally speaking, creating an experience we can recognize as tragical, as soon as we find the links between its personal and its social dimensions. We highlight, with special emphasis, the presence of guiltiness to examine how the novel dramatizes the fetishist constitution of the modern subject, at the same time this subject has and does not have autonomy, a determinant aspect for us to be able to grasp the specificity of the capitalist form of domination and the tragical experience that is contemporary to us.

Keywords: *Essa Terra*, Migration. Experience. Tragedy. Value-dissociation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: “UM PAU-DE-ARARA CHEINHO DE PERGUNTAS”	16
1. A CONSTRUÇÃO DO EDIFÍCIO	26
1.1 <i>Essa Terra</i> : Imagem global da trama	26
1.2 Ambivalência e indeterminação: materiais de construção	29
1.3 Os pêndulos de um relógio sem rumo	36
1.3.1 Oscilações: eu, nós	39
1.3.2 “todo mundo”, “ninguém”, o “doido” está com a razão	41
1.3.3 O velho e o novo: tragédia anunciada	46
1.4 Vistas das janelas	54
1.4.1 Um ilustre “desconhecido”	54
1.4.2 Uma “fresta”	62
1.4.3 “O corpo inteiramente devassado”	67
1.5 “São Paulo é uma cidade deserta”	70
2. O BAQUE DA CANCELA	94
2.1 “Sua alma, sua palma”	94
2.2 “Olhar para trás era perder tempo”	104
2.3 “O sisal da sua ruína”	109
2.4 “No pomo de Adão”	126
2.5 Juros em arrependimento	138
2.6 “Muitos pastos, poucos rastos”	156
3. A IMPLOÇÃO DO EDIFÍCIO	176
3.1 “Abuso de consciência”	176
3.2 “Eis por que me retirei”	179
3.3 “Complexo de épico”	186
3.4 “Eu sou a terra. Sou teu pai e tua mãe”	196
3.5 “Dinheiro encantado”	199
3.6 O chapéu e o juízo	204
3.7 “Honrarás pai e mãe?”	209
3.8 “Em casa que não tem pão, todos choram e ninguém tem razão”	214
3.9 “Tenho escutado as tuas queixas”	223
3.10 “Eu absurdo”	234
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS: “E A VIDA, SEO CHICO?”	245
REFERÊNCIAS	259

INTRODUÇÃO: “UM PAU-DE-ARARA CHEINHO DE PERGUNTAS”

A maioria das pessoas, antes de adquirir qualquer educação literária, aprende a conhecer e dar valor a vida tradicional – bem como a sentir as tensões por ela impostas. Vemos e aprendemos com base no modo como nossas famílias vivem e se sustentam; um mundo de trabalho e costumes locais, e de crenças tão profundamente dissolvidas nas ações cotidianas que de início nem sequer sabemos que são de fato crenças, passíveis de mudanças e questionamento. Muitas vezes, a educação que recebemos nos fornece uma maneira de encarar essa vida que nos permite enxergar outros valores alheios a ela; foi o que Jude viu quando olhou para as torres de Christminster, além da sua terra. Muitas vezes sabemos, bem no fundo de nós mesmos o quanto são necessários esses valores advindos da instrução, esses interesses intelectuais, nos lugares onde a tradição equivale a estagnação, ou onde as velhas ilusões continuam a ser repetidas como verdades atemporais. Sabemos, em particular, o quanto tais valores são necessários para entender a mudança – a mudança no coração daqueles lugares onde vivemos, onde trabalhamos, onde fomos criados.

As ideias, os valores, os métodos instruídos, naturalmente, podem ser adquiridos se conseguirmos chegar a um lugar como Christminster – se, ao contrário do que aconteceu com Jude, somos admitidos ali. Mas, juntamente com a oferta, vez após vez surge uma outra ideia: a ideia de que o mundo do trabalho comum e das famílias comuns é inferior, distante; de que, agora, que conhecemos esse mundo de saber, não podemos sentir respeito – nem, naturalmente afeto – por aquele mundo, que ainda nos é tão familiar. Se ainda conservamos por ele algum afeto, o mundo de Christminster tem um nome para designá-lo: nostalgia. Se conservamos algum respeito, Christminster também nos dá um nome: política, ou, pior ainda, “sociologia”. Porém a questão é mais do apreender termos e tons; é o que acontece conosco, o que realmente acontece conosco, quando tentamos atuar como mediadores desses mundos em contraste: quando nos colocamos na posição de um Jude que teve permissão de entrar; ou quando voltamos para o nosso lugar de origem, nossa família, e percebemos, em termos de ideia e de sentimento, o que significa a expressão “a volta do nativo”. Isso tem uma importância especial para uma geração específica, de pessoas que vieram de famílias comuns, chegaram a universidade e tem de descobrir, durante toda uma existência, o que representa essa experiência. Mas tem também uma importância muita mais geral; pois na Grã-Bretanha, de modo geral, o que vem acontecendo é isto: velhos costumes, lugares, ideias e sentimentos são abandonados; descobrem-se no novo certos problemas imprevistos, crises inesperadas e muito agudas, conflitos entre desejos e possibilidades (Williams, 2011, p.328, 329, 330).

Quando penso no processo de escrita da tese não sei dizer se foi mais difícil começá-lo ou concluí-lo. Às vésperas de dar uma forma final para o texto, acho que terminar tem sido mais penoso, pois, uma vez feitas as escolhas “finais”, o texto se desprende do processo, e o que poderia ser escrito cede lugar ao que foi possível escrever. Gostaria por isso de introduzi-la tentando aproximar o leitor de algumas motivações implicadas na escolha em estudar o romance *Essa Terra*, apontando, aqui e ali, momentos do processo de estudo que, quando aparecem, ficam apenas indicados na redação final. Como esse processo envolveu especialmente motivações de cunho

pessoal, gostaria, pelo menos nessa introdução, de variar um pouco e escrever também na primeira pessoa do singular.

A escolha de tratar da experiência dos migrantes nordestinos em São Paulo investigando o modo como essa migração foi representada não parte de um interesse pela experiência dos *outros*, tampouco do interesse em reivindicar ou reafirmar uma identidade. Nascer em São Paulo nos anos oitenta e ser criada num bairro da zona leste, onde boa parte de minha família ainda reside, e passar a exata metade dos meus trinta e quatro anos distante, mergulhada na experiência universitária, confere a esse interesse uma perspectiva particular.

Nascido em São Paulo, filho mais velho do casamento de um imigrante português com uma migrante baiana, meu pai reside na casa em que nasceu e que construiu junto com o pai, os irmãos e a ajuda de vizinhos. Sua experiência é uma das referências a partir das quais tive contato com noções como a de vizinhança e reconhecimento. Essas noções são constituintes de sua formação e, em certo sentido, a experiência de desenraizamento que marca a trajetória de seus pais poderia lhe parecer estranha. Nascida em Simão Dias - SE no ano de 1949, segunda filha numa família que conta com cinco mulheres e dois homens, minha mãe chegou a São Paulo aos dezoito anos e desde então rompeu, em certo sentido, os vínculos com a sua terra natal.

Digo em certo sentido porque as concepções e práticas que atravessam esses vínculos não dizem respeito somente à experiência da migração considerada do ponto de vista individual daquele que migrou, que seria fundamentalmente distinta da experiência de quem sempre viveu no “mesmo lugar”. O fato de ter vivido a “vida inteira” na mesma cidade, no mesmo bairro e na mesma casa, embora sugira pensar em permanência também implica mudanças e, por que não dizer, rupturas. Nem a cidade, nem o bairro e nem a casa são as *mesmas*, e a experiência de permanecer não exclui a sensação de desenraizamento que aparentemente lhe seria estranha. Quando penso no meu pai, aliás, percebo que a nostalgia dá o tom do modo como ele compreende a própria trajetória, ou talvez do modo como eu a compreenda.

Assim também, podemos pensar com relação à ideia de ruptura associada à experiência de migração, pois, o fato de nunca ter voltado para sua terra natal não significa que as concepções e práticas que se engendram a partir dos vínculos com esse lugar de origem sejam simplesmente abandonadas e deixadas para trás pelo migrante. Quando digo que em certo sentido minha mãe rompeu os vínculos com sua terra natal, estou me referindo ao fato de que nem ela, nem a maioria dos irmãos, tenha voltado,

nem à *passeio*, para Simão Dias. Mas, estou me referindo, sobretudo, ao modo como nós, os filhos, tivemos contato com a sua experiência.

Para os filhos, sempre pareceu natural que essa experiência fosse relegada a um passado que não nos dizia respeito e que, quando muito, despertava um interesse pitoresco. Como também parecia natural que a geração de nossa mãe fosse diferente da nossa, em relação a alguns valores e, de modo especial, em relação à escolarização. Sabíamos apenas que antes de vir para São Paulo a família de minha mãe morava numa casa na roça, que o pai havia abandonado a mãe com seus sete filhos, e que a maioria deles não havia chegado a cursar sequer o ginásio.

Nas lembranças que guardo da infância, momento de intensa convivência com a família materna, praticamente não se fazem presentes narrativas que satisfizessem qualquer tipo de curiosidade em relação a como era a vida antes de chegar a São Paulo. De certa forma, essa ausência se explicaria pelo egocentrismo da geração dos filhos, nascidos na capital, cheios de preconceitos, ainda que sutis, com os nordestinos, sobretudo os baianos.

E se hoje estranho essa ausência de narrativas e a total falta de importância que tanto a geração de minha mãe quanto a geração dos filhos parecem atribuir a essa experiência, esse espanto se deve menos ao desejo de resgatar as raízes “nordestinas” da família, soterradas pela depreciação do passado, e mais ao reconhecimento de que esse apagamento é uma operação naturalizada em nossa sociedade. Essa feição natural tem a ver, aliás, justamente com esse apagamento, por isso uma das motivações da escolha do tema parte do desejo em chamar atenção para a violência implicada no plano simbólico constituinte da socialização capitalista, por meio da qual é possível restabelecer alguns vínculos entre a dimensão pessoal e social dessa experiência.

Esse estranhamento está diretamente relacionado com a minha experiência na universidade, e tomou forma a partir de algumas interlocuções que venho estabelecendo desde a graduação no curso de Letras. Uma delas se refere à convivência com estudantes do curso de Geografia no período em que morei no CRUSP, e ao contato com o grupo de estudos coordenado pelo professor Dieter, que me despertaram o interesse pelas disciplinas de trabalho de campo e pelos estudos da migração da perspectiva da mobilidade do trabalho e da crítica do valor-dissociação.

Recordo-me especialmente da viagem que realizei em 2005 para o Norte de Minas, seguindo a trilha do trabalho de campo de uma disciplina ministrada pelo professor Dieter, no qual visitei pela primeira vez o distrito de Andréquicé, e

convivendo por poucos dias com alguns moradores do povoado, me dei conta de que apesar de nunca ter conhecido um lugarejo sertanejo havia algo ali que me soava muito familiar. Anos depois, em trabalho de campo realizado no município do Morro da Garça, procurando as benzedadeiras e os benzedores do lugar, conheci dona Maria “Xonada” e, ao entrar na sua pequena cozinha, encontrei uma disposição de objetos que me remeteu automaticamente à casa de minha avó materna. Nesse momento ocorreu algo que abriu um horizonte novo, me dei conta de que a convivência na casa de minha avó fazia parte do modo como eu me interessava em conhecer pessoas que viviam um cotidiano diferente daquele que eu havia experimentado vivendo numa grande cidade como São Paulo. Percebi que a busca por conhecer lugares e modos de vida diferentes, era também uma busca de autoconhecimento, que permitia reconhecer o solo comum em experiências a princípio muito distintas. Percebi também que eu não precisava sair de São Paulo para ouvir histórias de vida de pessoas que viveram experiências com as quais eu podia aprender e ao mesmo tempo reconhecer um solo comum.

Aos poucos comecei a me interessar em conversar com minha avó, minha mãe e minhas tias sobre como era a vida antes de São Paulo, e o aprendizado nos trabalhos de campo foi fundamental para reconhecer que a aproximação com o ponto de vista do “outro” implica uma sedimentação da escuta, e o reconhecimento de que o modo como podemos elaborar essa aproximação acaba dizendo menos sobre o “outro” do que sobre nossos próprios interesses nessa interlocução.

Esse aprendizado foi se sedimentando no contato com a literatura de Guimarães Rosa. No mestrado que realizei na Geografia, pude relacionar as reflexões realizadas a partir dos trabalhos de campo ao modo como esse escritor constrói seus personagens. Entre outros aspectos, a análise de *Grande Sertão: Veredas* permitiu reconhecer que, ao fazer falar o sertão, o escritor estaria expondo uma reflexão sobre *como* se fala, sobretudo tendo em vista as representações em que o sertão e suas “pessoas dramáticas” (Rosa, 2001, p. 172) são apresentados a partir de uma perspectiva externa à realidade que pretende se representar. O modo como o escritor dramatiza essa perspectiva é uma das qualidades de sua obra que dilacera a representação pitoresca do sertão e do sertanejo colocados à distância.

Ao concluir o mestrado, o interesse em aprofundar os estudos que realizamos sobre a mobilização do trabalho foi tomando corpo numa ideia ainda vaga de estudar a representação das migrações de nordestinos para São Paulo, considerando as representações literárias, mas também músicas, filmes, depoimentos, entre outros

discursos que compõem um repertório figurativo em torno dessa experiência. Graças a conversas com o professor Edu, quando ainda estávamos travando um primeiro contato e eu lhe apresentava algumas possibilidades de pesquisa para o doutorado, me senti instigada a dar forma às questões implicadas nesse interesse.

A busca de fontes literárias que de alguma forma tivessem formalizado a experiência de migrantes nordestinos em São Paulo fez com que eu tomasse conhecimento do romance *Essa Terra* (1976) de Antônio Torres. De alguma forma, a primeira leitura foi um misto de arrebatamento e frustração, pois tive a certeza de que gostaria de estudar esse romance e, ao mesmo tempo, de que precisaria redimensionar as expectativas iniciais de encontrar um romance que se dedicasse à experiência do migrante *na* cidade. Pois, embora os conflitos dramatizados no romance estejam diretamente relacionados à experiência de Nelo em São Paulo, a narrativa se concentra no retorno e no modo como o suicídio do herói repercute na família e no povoado do Junco. Mal pude assimilar a primeira leitura e logo soube que Antônio Torres, esse autor até então desconhecido para mim, havia escrito outros dois romances, dando continuidade à saga de Totonhim, irmão mais novo de Nelo que, no final do primeiro romance, seguindo o exemplo do irmão, também parte para São Paulo.

A continuação da saga de Totonhim reascendeu as expectativas iniciais que foram novamente confrontadas a partir da leitura do segundo romance, *O cachorro e o lobo* (1997). Logo percebi que não se tratava de uma narrativa dedicada à vida de Totonhim na cidade, e sim do retorno desse personagem ao Junco, *à passeio*, envolvendo situações e um tratamento distinto daquele que encontramos no primeiro romance, embora faça constantes remissões a ele. Grosso modo, esse segundo romance oferece elementos da experiência de Totonhim a partir dos quais se estabelecem alguns termos comparativos para avaliarmos duas experiências distintas de retorno.

Foi a partir da leitura do terceiro romance, *Pelo fundo da agulha* (2006), que pude estabelecer um recorte em relação à proposta inicial da pesquisa, considerando a dificuldade de trabalhar com tantas fontes e a impossibilidade de aprofundamento que ela implicava. Decidi então propor um projeto voltado à leitura e à análise comparativa dos três romances, instigada pelos temas que a leitura do conjunto sugeria. Fundamental para construir a hipótese inicial foram as questões colocadas pela narrativa do terceiro romance, no qual finalmente pude deparar com as tão desejadas referências da vida do migrante na cidade que, por sua vez, justamente por surpreenderem as expectativas

iniciais provocaram um interesse especial a partir do qual se estabelecia um novo começo.

O recomeço foi marcado pela retomada de um projeto antigo de estabelecer uma interlocução com o estudo de Raymond Williams sobre a tragédia moderna. O modo como esse autor formula a relação entre tragédia e experiência contribuiu de modo decisivo para a elaboração de uma hipótese de leitura envolvendo a comparação entre os três romances. Transcrevo um trecho da introdução desse estudo, cuja leitura há anos vem instigando um interesse especial pela tragédia como forma de conhecer e interpretar mais a fundo os contornos e a conformação da socialização moderna/capitalista:

Conheci a tragédia na vida de um homem reduzido ao silêncio, em uma banal vida de trabalhos. Na sua morte comum e sem repercussão vi uma aterradora perda de conexão entre os homens, e mesmo entre pai e filho; uma perda de conexão que era no entanto um fato histórico determinado: uma distância mensurável entre o desejo desse homem e a sua resistência ao sofrimento, e entre esses dois e os objetivos e sentidos que uma vida comum lhe ofereceu. A partir daí tomei conhecimento dessa tragédia de forma mais ampla. Vi a perda de conexão que se erguia entre a comissão de operários e a cidade, e homens e mulheres esmagados tanto pela pressão de aceitar essa perda como normal quanto pelo adiamento e corrosão da esperança e do desejo. Foi-me dado ver, também, assim como a toda uma civilização, uma ação trágica emoldurando esses mundos e no entanto também, paradoxal e tragicamente, irrompendo com violência em meio a eles. Uma ação que envolve guerra e revolução social numa escala tão grande que é contínua e compreensivelmente reduzida às abstrações da história política; uma ação que não pode, no entanto, de maneira definitiva, ser mantida à distância por aqueles que a conheceram como a história de homens e mulheres reais, e aqueles que sabem, de um modo bastante pessoal, que a ação ainda não está acabada (Williams, 2002, p. 29).

Formulei então a hipótese de que em *Essa Terra* se delineavam os contornos dessa *morte comum e sem repercussão* que seriam retomados em *O cachorro e o lobo* e em *Pelo fundo da agulha* manifestando-se na trajetória da família e em especial na comparação entre a trajetória de Nelo e a de Totonhim. O objetivo dessa comparação era chamar atenção para a distância entre os anseios dos personagens e as possibilidades com as quais eles deparam, por meio da qual pretendíamos discutir os desdobramentos trágicos de uma formação social historicamente determinada.

Essa hipótese orientou os primeiros passos de um processo de estudos não linear e intrincado. A escrita do relatório do exame de qualificação implicava novamente o redimensionamento das expectativas. No texto submetido ao exame apresentei parte da análise do primeiro romance, e fui percebendo que ela podia ser mais trabalhosa e interessante do que eu imaginava. Ainda assim, após o exame mantive por um tempo a

ideia de trabalhar com os três romances, até admitir que o interesse pelo primeiro vinha concentrando meus esforços analíticos, justamente porque eu o considerava mais instigante e melhor realizado do que os outros dois.

Comparando, especialmente, o primeiro e o segundo romance, percebemos que a qualidade da construção ficcional do segundo deixa a desejar, tendo em vista a construção dos personagens e os procedimentos utilizados para comunicar a história ao leitor. Embora ao tomar como ponto de partida o retorno de Totonhim ao Junco o segundo romance retome alguns aspectos do primeiro, os dramas apresentados são fundamentalmente distintos. Distanciando-se da tragédia, a narrativa de *O cachorro e o lobo* se constrói a partir do desejo de reconciliação de Totonhim com suas origens, abandonando o recurso do estranhamento tão caro à construção narrativa de *Essa Terra*.

O terceiro, por sua vez, se constrói tanto a partir de uma situação distinta quanto a partir de procedimentos distintos, mas, comparado ao segundo, apresenta mais homologias em relação ao primeiro, especialmente porque retoma, ainda que de modo distinto, o sentido trágico inscrito na trajetória de Totonhim que fica em aberto no final do primeiro romance. Como buscaremos apresentar a partir da análise de *Essa Terra*, a tragédia está intrincada na configuração do romance e implica que voltemos nossa atenção não àquilo que acontece *ao* herói, mas àquilo que acontece *por meio* do herói. Por isso a importância do suicídio não se esgota na trajetória individual de Nelo, não obstante ela seja central para o desenvolvimento da trama. Justamente por isso, entendemos que a morte de Nelo tem algo a dizer sobre uma específica morte social subjetivada em termos de fracasso pessoal, que não diz respeito apenas à trajetória de migrantes que, como ele, não conquistaram a tão sonhada realização pessoal que se objetiva em riqueza material.

O modo como o terceiro romance retoma o sentido trágico inscrito no primeiro, oferece elementos para refletir sobre a pobreza da experiência do próprio Totonhim, apresentada como um aspecto trágico. O desfecho da trajetória de Totonhim estabelece um contraponto em relação ao significado que a morte social adquire no primeiro romance, sobretudo, por que nele a trajetória de Totonhim permanece em aberto. Diferente do irmão, Totonhim que, por *ironia do destino*, segue o exemplo de Nelo e também vai viver *na grande capital*, torna-se, ainda nos primeiros meses em São Paulo, funcionário concursado do banco do Brasil, casa-se três anos depois com uma paulistana classe média, moradora do bairro de Higienópolis, e passa a viver em condições bem distintas da maioria de seus conterrâneos que, como Nelo, trabalhavam

como mão de obra desqualificada com vínculos empregatícios instáveis, morando nos subúrbios da cidade.

Em *Pelo fundo da agulha* o significado dessa morte social é retomado a partir de uma situação distinta não menos dramática. E, embora a tragédia seja explorada muito mais em termos temáticos do que como realização estético formal, não deixa de amplificar uma pergunta que, se a princípio parece se referir apenas à particularidade da migração que os protagonistas representam, termina por abarcar uma condição comum vivenciada por homens e mulheres com trajetórias muito diferentes. Partindo de um momento da trajetória de Totonhim em que, depois de anos de dedicação ao trabalho, a aposentadoria o leva a refletir sobre a falta de perspectiva, esse terceiro romance assume um tom negativo oportuno num momento onde as promessas da modernização não se apresentam mais como antes.

Com resultados distintos, a realização pessoal é posta novamente em questão no terceiro romance, à medida que dramatiza uma experiência aparentemente bem-sucedida de mobilidade ascendente que confirmaria os prognósticos positivos das possibilidades abertas pelo progresso. A partida de Totonhim, no final do primeiro romance, marcada pela “modificação sutil e embaraçosa” trazida pela morte do irmão mais velho, embora assinale uma tensão crescente entre “espaço de experiência e horizonte de expectativas”, ainda deixa em aberto as expectativas em relação aos “rumos do progresso”. Entendemos por isso que embora *Pelo fundo da agulha* não alcance a qualidade estética de *Essa Terra*, se constrói a partir de uma situação extremamente significativa para pensarmos em como o sentido trágico inscrito no primeiro romance não se refere a não realização do vir a ser contido na promessa de alçar uma melhor condição de vida na cidade, mas sim ao caráter negativo dessa realização que só pode se constituir, nos termos da socialização capitalista, como experiência individual e privada.

É importante assinalar, nesse sentido, que, embora a tese se concentre na análise de *Essa Terra*, a visão do conjunto foi determinante para nossa interpretação do modo como os conflitos são dramatizados nesse primeiro romance. Sobretudo tendo em vista que a experiência de morte social dos personagens está relacionada a uma relação de identidade com o trabalho, entendemos a importância das situações apresentadas no terceiro romance que nos sensibilizaram de modo especial, considerando o contexto de crise que estamos vivendo nas últimas décadas.

Do primeiro para o terceiro romance percebemos um percurso que abrange a consolidação de um processo de expropriação – que já estava em curso nas relações de produção particulares do contexto regional e que vai ao encontro da mobilização dos migrantes para construir e trabalhar na metrópole –, até o momento em que a socialização pelo trabalho vai perdendo a capacidade de incluir os trabalhadores mobilizados nesse processo. Enquanto o processo de expropriação, dramatizado no primeiro romance especialmente a partir do personagem do pai, implica a dolorosa *humilhação primária*, na qual o trabalhador não tem outra opção para se reproduzir a não ser vendendo sua força de trabalho, no momento atual, em que o apetite do capital pela força de trabalho diminui¹, o trabalhador experimenta uma *humilhação secundária*:

Relatos constantes do sofrimento de migrantes e refugiados levam-nos, de certa forma, a poder falar de uma humilhação secundária. A humilhação primária já se deu no início da longa história da modernização: a transformação das pessoas em mero material do processo de valorização. [...] Acontece que, na crise contemporânea da terceira revolução industrial, uma parte cada vez maior dessa humanidade domesticada, socializada e disciplinada capitalisticamente nem merece mais a “dignidade secundária na humilhação”. Ela vem deixando de ser sujeito regular do trabalho dependente. Num aumento extraordinário da “humilhação secundária”, o sistema mundial tira agora a última esperança de uma existência mais ou menos suportável (Heidemann, 2004, p. 27).

O tratamento sensível da dimensão social, observado a partir do exame do primeiro romance, nos convida a refletir sobre a falta de perspectiva dessa “humanidade domesticada, socializada e disciplinada” para o trabalho. A escolha de apresentar a história de uma família em suas diferentes gerações nos parece, por isso, significativa para pensarmos como, de uma geração para outra, o significado dessa experiência muda e como as mudanças intensificam a falta de perspectiva da socialização capitalista.

Gostaria de enfatizar, nesse sentido, (retomando o tom pessoal e assumindo as oscilações de vozes que atravessam essa introdução) que o processo de estudos e de escrita da tese envolveu momentos de desânimo atravessados por essa falta de perspectiva. Especialmente porque, diante de tantas atrocidades que vivenciamos e das quais tomamos notícia, falar sobre uma experiência de sofrimento, falar de violência e de como ela nunca esteve tão presente em nossas vidas não deixava de parecer sem

¹Tomando em consideração a totalidade das relações sociais, as crises que parecem referir-se à esfera econômica não apenas repercutem na dinâmica social, como se esta fosse mero reflexo daquela, mas são espelhamentos da crise de sociabilidade na qual o trabalhador mobilizado se vê alijado da possibilidade de sobreviver vendendo sua força de trabalho. Como observa Schwarz: “Depois de lutar contra a exploração capitalista, os trabalhadores deverão se debater contra a falta dela, que pode não ser melhor” (Schwarz, 1999, p. 184).

sentido, sobretudo quando o espanto, na forma do lamento individual, e a reflexão solitária não alcançam os anseios coletivos, tampouco parecem contribuir para a construção de um espaço em que esses anseios possam tomar forma.

Ainda assim, embora o processo de estudos e de escrita tenha sido, por assim dizer, solitário, os encontros e interlocuções implicados nesse processo foram fundamentais para que eu continue acreditando na possibilidade de construção de espaços onde possamos dar forma aos anseios de transformação desse estado de coisas sombrio, que banaliza a vida e vai nos embrutecendo diante da concorrência acirrada, do sofrimento e da violência que experimentados cotidianamente. Essas interlocuções foram fundamentais também para o reconhecimento de que a crítica radical à socialização capitalista, embora pareça nos imobilizar quando nos coloca diante de uma aporia, é necessária e urgente. As marcas da catástrofe estão aí, podemos fingir que não nos diz respeito, já que botar o dedo na ferida tem suas implicações. Há quem queira observar e propor paliativos acreditando tratar-se de grandes soluções. Há muita ansiedade por oferecer respostas e a pretensão de que elas sejam absolutas dando conta de explicar aquilo que os “outros” são incapazes de entender. Aqui e ali, as explicações mobilizadas na tese não escapam a essa arrogância, mas estou certa de que mais do que oferecer respostas, gostaria mesmo de aprender a fazer novas perguntas.

1. A CONSTRUÇÃO DO EDIFÍCIO

1.1 *Essa Terra*: Imagem global da trama

Publicado em 1976, o romance *Essa Terra* de Antônio Torres narra a história de uma família do interior da Bahia marcada pelo desenlace trágico da trajetória de Nelo, filho mais velho, que depois de vinte anos vivendo em São Paulo, retorna à terra natal para pôr fim à própria vida. Junto com *O cachorro e o Lobo*, publicado em 1997, e *Pelo fundo da agulha*, publicado em 2006, *Essa Terra* compõe uma trilogia em que a história da família e o sentido trágico do evento que marca o primeiro romance são retomados pela narrativa do personagem Totonhim, irmão mais novo que, seguindo o exemplo do irmão mais velho, também se muda para São Paulo.

Já nas primeiras páginas o romance nos coloca diante de uma situação de alta potência dramática que evoca o sentido trágico como marca e como marco da narrativa. Situação que parece antecipar o desenlace da trama. Mal ela começa a se esboçar e uma espécie de desfecho se enuncia: “foi assim”, tomando como ponto de partida uma situação “acabada” decisiva para o seu desenvolvimento. Ao ritmo lento do diálogo inicial entremeado pelos pensamentos e comentários de um narrador em primeira pessoa segue-se a cena abrupta em que o personagem que narra, atordoado por um mau pressentimento, se *apressa* e se vê impactado pela visão do pescoço do “irmão pendurado na corda, no armador da rede”. O assunto do diálogo que antecede a cena: o retorno do irmão que se convertera em “monumento” aos olhos do povo do lugar, daquele que partira “para se transformar, como que por encantamento, num homem belo e rico, com seus dentes de ouro, seu terno folgado e quente de casimira, seus ray-bans, seu rádio de pilha – faladorzinho como um corno – e um relógio que brilha mais do que a luz do dia”(Torres, 2014, p. 11).

Por meio dos comentários do narrador o retorno de Nelo é apresentado como um acontecimento que tinha para a população “mais significado” do que a entrada do Junco no mapa do mundo, e pela importância desse episódio podemos supor que a narrativa terá como centro o retorno e o suicídio desse personagem apresentado como o protagonista por excelência. O modo como esse evento e suas implicações são apresentados engendra, entretanto, a construção complexa da matéria de que se ocupa a narrativa e um movimento de aproximação com outros personagens que põe em cena situações dramáticas não menos significativas.

Num primeiro plano temos como referência o episódio do suicídio e aquilo que o antecede e sucede imediatamente na apreensão cronológica do tempo, num intervalo de aproximadamente vinte quatro horas. Esse intervalo é distendido no plano da narração no qual emergem eventos distanciados tanto do momento em que se narra quanto do evento que se tem como referência. Nessa distensão, a irrupção da memória desempenha um papel significativo na forma de tratamento do tempo que não se deixa capturar pela engrenagem linear da cronologia e pelo desenvolvimento convencional do enredo. Embora haja certa sugestão em relação ao significado dos eventos que possibilitam o estabelecimento de nexos “causais”, o desenvolvimento da trama não obedece a uma lógica de causa e consequência.

A engrenagem do livro é a retrospectão, feita a partir da voz do irmão mais novo, dos eventos que antecedem a situação do suicídio e das situações que a sucedem no período que a separa da ação apresentada no desfecho. A retrospectão intercala por isso, num movimento de avanços e recuos no tempo, a apresentação de eventos que situam a partida e o retorno de Nelo (em relação ao povoado do Junco e em relação à trajetória da família) com situações que põem em cena a reação dos personagens diante do suicídio, compondo diferentes níveis temporais a princípio delimitados pela presença de índices que marcam a transição. A divisão do livro em quatro partes, embora não coincida com cada um desses movimentos, que se processam no interior das partes, é indicativa da ação colocada em primeiro plano em relação à qual as distensões se processam. A divisão em capítulos (presente na primeira e na terceira parte) se aproxima um pouco mais desse movimento, embora também não coincida com ele.

O segundo capítulo, por exemplo, começa dialogando diretamente com a cena do suicídio narrada no final do capítulo anterior “E foi assim que um lugar esquecido nos confins do tempo despertou de sua velha preguiça para fazer o sinal da cruz” (Torres, 2014, p. 13) e, num sumário narrativo, segue apresentando características e episódios que marcam o povoado do Junco. Justapondo imagens, situações e comentários numa cadeia associativa aparentemente aleatória o narrador sumariza o episódio memorável da chegada do Banco para situar o momento em que Nelo decidira partir para São Paulo.

Foi assim retoma o caráter de desfecho da situação apresentada no final do primeiro capítulo e, embora soe como conclusiva, opera como retomada da cena inicial, situando-a no passado em relação ao presente da narração. Mas o principal efeito dessa construção é dispersar o leitor do impacto da cena anterior, fazendo passar despercebida

a posição do narrador, que assume um tom impessoal quando enuncia “e foi assim que um lugar [...]”. A carga emotiva do que está sendo narrado é suspensa, mas ainda se insinua na evocação lírica do Junco, as imagens mais externas que aparecem nessa descrição estão referidas aos personagens, como se o Junco pudesse funcionar como metonímia de uma paisagem interna a eles e em particular ao narrador. Não obstante, a mudança do tom faz com que a tensão inicial se dissimule. O uso do humor, a sobriedade do relato vão desviando a atenção para imagens e situações que servem à caracterização de um Junco visto a distância.

É significativo observar o movimento de cada parte e capítulos em relação às variações da voz narrativa bem como em relação a alguns procedimentos que se esboçam na primeira parte e que se intensificam nas duas últimas. Essa intensificação está relacionada com o encurtamento da distância estabelecida pelo narrador que aproxima o leitor à medida que perde, por assim dizer, o controle da narrativa, à medida que o relato monológico é implodido pela profusão de vozes. A desorientação dos personagens, que a situação narrada provoca, se processa na narrativa e implica que o leitor participe dessa experiência.

O suicídio de Nelo, marco da narração, coincide com o retorno de Totonhim ao Junco como atualização de um passado que aos poucos encharca o presente do personagem. Desse modo, sobretudo na primeira parte, há uma oscilação importante da voz narrativa entre a posição de testemunha e protagonista, que faz oscilar também a configuração do tempo. Essa oscilação se articula com outras variações do ponto de vista que contribuem para que o leitor tenha acesso à história por meio da dramatização direta da consciência dos outros personagens e do próprio personagem que narra. Nesse movimento a estruturação temporal radicaliza a incorporação da percepção dos personagens que não comporta uma delimitação nítida. Aquilo que num primeiro momento é dado como passado (“Foi assim”) como coisa morta, apenas lembrada, retorna em toda a sua potência como presença atual.

É a voz do irmão mais novo, com a qual o leitor depara nos capítulos iniciais, que parece conduzir toda a narrativa. Esse narrador, no presente da enunciação, ocupa um lugar distante da situação narrada no plano que vai do momento do suicídio do irmão até aquele anunciado no desfecho: a decisão de partir para São Paulo. O desfecho confirma a distância anunciada e ao mesmo tempo faz desconfiar dela, pois a narrativa, que a princípio se concentra na trajetória do irmão mais velho, supostamente o

protagonista por excelência, vai revelando a posição de protagonista de Totonhim e o modo como a trajetória do irmão foi determinante para a sua própria.

1.2 Ambivalência e indeterminação: materiais de construção

O tom assumido nesse segundo capítulo e em boa parte dos comentários, abundantes na primeira parte, e seu efeito de externalidade faz com que o narrador apareça na periferia dos acontecimentos, selecionando apenas aquilo que seria necessário para situar a trajetória do protagonista, em relação ao qual ele se distingue e se apresenta a certa distância. Quando quem ocupa o papel de protagonista é o irmão mais velho, Totonhim sai de cena ou aparece como personagem secundário, embora sua presença se faça sentir e vá se revelando tão logo aquilo que é narrado se mostra vinculado à memória afetiva do personagem que narra.

Ainda no início desse segundo capítulo, chama atenção a presença da ambivalência que se expressa na caracterização do lugar. O Junco é ao mesmo tempo apresentado como “a terra que me pariu” e um lugar que se vê a distância; como sendo sem importância, “esquecido nos confins do tempo”, “fim de mundo” no qual Lampião “não passou”, e evocado de modo afetivo nas lembranças do “cuspe do fumo mascado” da mãe, da “queixa muda” do pai, das “rosas do bem-querer” da avó. A barra do dia mais bonita do mundo compõe com o pôr do sol mais longo do mundo que parece prolongar o sofrimento evocado pela imagem do pássaro vermelho chamado Sofrê, “que aprendeu cantar o hino nacional”; da galinha pintada chamada Sofraco, “que aprendeu a esconder seus ninhos”; do boi de canga Sofrido, “entra inverno sai verão”. O cheiro do alecrim compõe com a palavra açucena, e ao dizer que nunca viu uma açucena o narrador estabelece uma distância em relação ao tom bucólico dessas imagens ao mesmo tempo em que manifesta uma espécie de nostalgia.

A ambivalência está no cerne da construção dos personagens e dos conflitos que eles vivenciam, também implicada nas atitudes evocadas pelos títulos das partes e no caráter indeterminado que tanto a designação de sujeito quanto a de objeto apresentam em certas passagens do texto, bem como quando questionamos a correspondência mais direta que os títulos sugerem. Mesmo em relação ao que está mais explicitamente expresso em cada uma das partes, a determinação de a quem se refere o pronome “me” não é evidente e esse caráter indeterminado do sujeito da enunciação sugere a

indeterminação do próprio enunciado. *Essa Terra*: qual? *Chama*: quem? *Enxota*: quem? *Enlouquece*: quem? *Ama*: quem? Como chama, enxota, enlouquece e ama?

A exemplo do enunciado “Essa é a terra que me pariu” em que o pronome “me” fica indeterminado – embora possamos inferir tratar-se da voz do narrador que se apresenta em primeira pessoa – em diversas passagens do romance a utilização dos pronomes dificulta a identificação, pelo menos imediata, de a quem eles se referem, procedimento que indetermina e embaralha a identidade (aparentemente una) dos personagens. Na mesma passagem observamos também um diálogo que paira, por assim dizer, sem determinação de circunstância e interlocutores, que se articula com a construção da imagem do Junco como recurso expressivo e não como remissão a algum diálogo efetivo. Com algumas variações esse procedimento se repete e intensifica o efeito de indeterminação contribuindo para a fusão dos planos em que se processa a distensão temporal. É o caso dos diálogos ou das falas que se processam na mente dos personagens e não são proferidas ou são proferidas para um interlocutor quando se dirigem a outros, ou ainda quando a identificação dos interlocutores é dificultada ou se desdobra na identificação de mais de um personagem.

Ainda nos primeiros capítulos dessa primeira parte chama atenção o uso recorrente de imagens e a repetição de frases, ideias e objetos implicados de modo intensivo na configuração das cenas e dos comentários, antecipando motivos e situações que serão apresentados mais detidamente ou que concorrem para a construção da tensão nos diferentes núcleos da dramatização. A narrativa se desenvolve pelo acúmulo e por repetições cujo efeito é a construção de uma unidade em que as partes dispersas se comunicam. Exemplar é a utilização de sentenças, expressões e palavras cujos sentidos se inscrevem em contextos distintos, mas que, por extensão e analogia, se reinscrevem num outro nível de significação, atraídos pela força centrípeta que os arrasta para a órbita das ações colocadas em primeiro plano.

Também as imagens são compostas de signos cujos sentidos se inscrevem nos diferentes núcleos aos quais se referem e se reinscrevem em relação àquele que constantemente volta ao primeiro plano e ao cruzamento entre os planos que formam a imagem global da trama. Elas se referem à percepção dos personagens e aos traços que marcam aquilo que é circunstancial, ao mesmo tempo em que compõem a fisionomia mais geral da narrativa.

O capítulo de abertura exemplifica vários desses procedimentos. A começar pela presença do pronome “ele”, na fala que abre o romance “– Se estiver vivo um dia ele

aparece, foi o que eu sempre disse”, que retoma a referência de um diálogo em andamento recortado a partir de um ponto que não permite determinar a quem o pronome se refere, deixando a identificação em suspenso num primeiro momento.

As imagens da linha reta da cabeça até o sol, do macaco numa corda se inscrevem na caracterização circunstancial da cena: *naquela hora*. A referência ao tempo é simultaneamente indefinida (naquela hora, cuja determinação permanece em suspenso como o macaco na corda) e precisa (a linha reta da cabeça até o sol), e está relacionada à percepção do personagem que narra e se apresenta como alguém que “nunca tinha precisado saber as horas”. A referência progride e no parágrafo seguinte reitera o que a imagem anterior já sugeria: o que permite inferir que *era meio-dia* é a posição do sol que, indicada anteriormente pela linha reta, projeta uma sombra do tamanho do chapéu.

Inscrita na determinação circunstancial, a referência ao sol se reinscreve diversas vezes na narrativa como signo em torno do qual gravitam diversas expressões coextensivas relativas ao tempo, como no exemplo citado, e associadas à intensidade e aos efeitos: “caldeira de nosso senhor”, “onde ninguém metia a cabeça para não queimar o juízo” (Torres, 2014, p. 9). Ela retorna na imagem da “bola de fogo” (Torres, 2014, p. 16) “bola do tamanho de uma roda de carro de boi” (Torres, 2014, p. 17) associada às sagradas profecias do *dia do juízo* (Torres, 2014, p. 16); na imagem do “sol atrás da montanha” (Torres, 2014, p. 20) associada à figura de Nelo; na imagem do “sol selvagem” que “queima o nosso juízo”, “secando tudo, secando o coração dos homens, secando suas carnes até os ossos, secando-os até sumirem” (Torres, 2014, p. 124).

A referência ao chapéu inscrita no mesmo contexto também é recorrente e se articula a termos que aparecem nessa mesma inscrição: ao tempo, à cabeça e ao juízo. Nessa articulação ela se reinscreve na referência constantemente retomada de um “conselho antigo a respeito do tempo” que Nelo recebera do pai:

– Não ande com a cabeça no tempo. Bote o chapéu. Quem anda com a cabeça no tempo perde o juízo. Porque os chapéus foram inventados nos tempos de Deus Nosso Senhor, para cobrir a cabeça dos homens. E todo homem tem de usar o seu chapéu. Você tem o seu. E se eu lhe dei um, foi para você não andar com a cabeça no tempo (Torres, 2014, p. 122).

Conselho do qual Nelo “nunca mais esquecera”, mas o qual não havia seguido e cuja lembrança aparece de modo fragmentado e misturada a outras na atmosfera onírica em que a voz de Nelo irrompe no décimo capítulo da primeira parte. No capítulo quatro da terceira parte a referência ao chapéu reaparece expressamente associada ao conselho

do pai, evocado na dramatização da consciência do personagem pelo sentimento de culpa e arrependimento em relação ao modo como “passara a vida”. Nesse registro o sentido da vida se inscreve numa ação irreparável do tempo, espécie de condenação em que a pena por não ter seguido o conselho é a perda do juízo.

De modo análogo, a imagem do macaco numa corda, retomada no final do primeiro capítulo, e mais especificamente a referência à corda, que num primeiro momento aparece de modo circunstancial, retorna implicada de modo intensivo no gesto do enforcamento e atua como índice de antecipação da cena capital. A partir dessa cena todas as referências à corda farão remissão ao enforcamento. De modo semelhante, a seleção do vocabulário e das expressões que compõem esse primeiro capítulo gravita em torno da tensão entre vida e morte: “Se estiver vivo” (Torres, 2014, p. 9), “onde cair morto”, “exemplo vivo”, “alma penada”, “saíndo da cova”, “onde todos nós vamos morrer” (Torres, 2014, p. 11), “nasceu ali”, “curral da matança” (Torres, 2014, p. 12) e como que pressagiam a “coisa ruim, muito ruim” que será relatada.

Essa tensão atravessa toda a construção da narrativa considerando especialmente o modo como o sentido da vida passará pelo crivo da morte, e o modo como a morte atua no romance como experiência não apenas de “dissolução física e de fim” (Williams, 2002, 82), mas como princípio formador da vida que persiste. E, nesse sentido, é significativo observar que a ação trágica que ganha relevo no romance por meio do retorno e da morte de Nelo se refere não apenas ao que acontece *àquele* que aos olhos da família e do povo do lugar erige como herói, mas *àquilo* que acontece *por meio* dele (Williams, 2002, 80). Por meio da dramatização do retorno e do suicídio a narrativa põe em cena os conflitos engendrados em um contexto de transformação de uma ordem que deixa de perpetuar-se, no sentido de transmitir-se entre diferentes gerações. Dramatiza por isso o conflito entre o velho e o novo como símbolos do embate entre valores e “crenças herdadas e incorporadas em instituições e reações, e contradições e possibilidades vivenciadas de forma nova e viva” (Williams, 2002, 79).

A trajetória do irmão mais velho que se dá a conhecer pela perspectiva do narrador Totonhim está intimamente implicada na trajetória desse irmão mais novo. Aquele que comunica a experiência de Nelo está sob o impacto de seu gesto extremo, tal como indica ter passado a vida convivendo com uma gama de sentimentos contraditórios alimentados em relação *àquilo* que a figura do irmão mais velho representava. Um irmão que partira antes mesmo de ele ter nascido e cuja presença se fazia sentir, evocada como um exemplo a ser seguido, pela fala orgulhosa da mãe e

pelos “envelopes gordos” que “chegavam de mês em mês. Dinheiro vivo, paulista, rico”. A apresentação de Nelo, no início da primeira parte, como um monumento que ostenta a aparência de quem venceu na vida se confronta com a narrativa que ausculta aquilo que não é percebido na dimensão aparente e que é determinante para a constituição daquele que narra.

A imagem de Nelo como um monumento entra em conflito com a experiência devassada do protagonista que nos remete à imagem do combatente que retorna mudo do campo de batalha. E assim como os combatentes evocados por Benjamin no ensaio sobre o narrador, Nelo não volta mais rico e sim mais pobre em experiência comunicável: uma das únicas aparições diretas da voz de Nelo “relatando” momentos vivenciados na cidade acontece de forma atomizada, implodida em fragmentos, no referido capítulo dez da primeira parte.

A tensão entre vida e morte retorna constantemente ao primeiro plano e gravita não apenas em torno do destino particular do herói, cujo gesto do enforcamento se reinscreve como coroamento de uma morte experimentada como corrosão da esperança e do desejo. A morte do herói provoca uma “modificação sutil e embaraçosa ao rumo de um progresso que parecia inabalável aos olhos de todos nós” (Torres, 2014, p. 54) e quem enuncia esse “nós” é justamente um personagem cujo destino em aberto também se encontra marcado pelo conflito entre os valores herdados e a vivência das mudanças, entre desejos e possibilidades.

Ao tomar o retorno e o suicídio de Nelo como ponto de partida, o romance dramatiza as mudanças e o conflito de valores a partir da vivência dos personagens marcada pela tensão entre expectativas e possibilidades de realização. Essa tensão está implicada na destruição do herói, tanto no que se refere à morte do protagonista quanto no que se refere ao modo como a sua morte é associada à morte dos sonhos do lugar, e como a morte desse sonho põe em questão os termos a partir dos quais Nelo se destaca como aquele que “venceu” ou que “fracassou”.

Essa questão tangencia todo o romance e está sinalizada pela epígrafe de abertura: “As batalhas nunca se ganham. Nem sequer são travadas. O campo de batalha só revela ao homem a sua própria loucura e desespero e a vitória não é mais do que uma ilusão de filósofos e loucos”². A epígrafe sintetiza um questionamento que atravessa o

²A referência ao romance de Faulkner é significativa e indica algumas afinidades que *Essa Terra* mantém com *O som e a fúria*, tanto em relação aos aspectos temáticos – e nesse ponto chama atenção a presença do suicídio e o fato de o romance centrar-se no drama familiar num contexto de crise e transformação

conjunto dos três romances que, como estamos sugerindo, podem ser lidos a partir da comparação da trajetória de Nelo e Totonhim considerando as representações em torno do que se apresenta como conquista, realização pessoal, sucesso, vitória e aquilo que se apresenta como seu oposto sob o signo do fracasso.

Como o primeiro romance se concentra, por assim dizer, na trajetória do irmão mais velho, os outros dois estabelecem o contraponto a partir do qual podemos interpretar comparativamente a trajetória dos dois irmãos. Buscaremos mostrar, entretanto, como *Essa Terra* já oferece elementos significativos para essa comparação à medida que a trajetória do irmão mais novo – que, como narrador, ocupa uma posição de relativo distanciamento ao mesmo tempo em que se mostra implicado de modo intensivo – pode ser lida como prolongamento das ações que envolvem a trajetória da família em conjunto. Nesse sentido é importante considerar outros personagens que ocupam uma posição importante nesse primeiro romance, sobretudo a construção da figura do pai e da mãe, tendo em vista a dramatização dos conflitos que eles personificam em relação a essas transformações.

Numa primeira leitura notamos que a construção dos personagens do pai e da mãe se apoia nas posições fixas que eles assumem diante da transformação das condições de reprodução da família. Posições que os colocam numa relação polarizada na qual, de modo algo esquemático, o pai aparece como representante dos valores tradicionais vinculados à permanência na terra e ao trabalho familiar em contraposição à mãe que aspira à conquista de melhores condições de vida via migração e escolarização dos filhos.

A cristalização da posição que esses personagens ocupam na relação depende de que aceitemos uma posição fixa para o próprio narrador, aquela em que ele se coloca a distância para apresentar, comentar e avaliar, de uma perspectiva esclarecida, os dilemas vivenciados pelos “outros”. A análise da variação do ponto de vista narrativo aponta, entretanto, para a necessidade de tomar essa distância em consideração apenas e na medida em que o ângulo narrativo não se apresenta como centro fixo e se desdobra na dramatização da consciência do personagem que narra em relação aos dilemas que ele também experimenta. Essa análise pode contribuir para reavaliarmos os juízos emitidos pelo narrador, uma vez que esses juízos induzem, por vezes, a uma interpretação reduzida dos outros personagens vistos como ingênuos e iludidos da perspectiva da

social – quanto em relação aos procedimentos narrativos, particularmente o tratamento do tempo e a construção de um ponto de vista permeado por diversas vozes.

retórica esclarecida e da visão desencantada que faz com que o narrador se apresente como aquele que pode apontar para a incapacidade de os outros entenderem a complexidade do que vivem.

Essa retórica esclarecida se desmonta quando consideramos a variação do ângulo narrativo por meio da qual o personagem que narra se dá a conhecer em seus aspectos contraditórios, não enquanto unidade biograficamente completa, racional e coerente, mas como consciência aberta em relação a outras consciências. Nesse passo da leitura, a figura dos outros personagens se deforma e emerge fora da moldura que tem como centro fixo o narrador distanciado, para formar uma espécie de caleidoscópio onde, conforme a posição que ocupam, assumem diferentes formas. Esse efeito depende das variações de ângulos e vozes narrativas, e da utilização de recursos e materiais variados para comunicar a história ao leitor: relatos, cenas, diálogos, comentários, monólogos, solilíquios, cartas.

O romance põe em cena a experiência do retorno do migrante dando relevo ao peso que as escolhas exercem nos descaminhos da trajetória do protagonista dramatizada pelo confronto entre o *espaço de experiência* e o *horizonte de expectativas* (Koselleck, 2006). A narrativa também dá enlevo à transformação das condições de reprodução da família notadamente inserida num processo mais geral, apresentado em sua dimensão nacional e local, que se expressa pela intensificação das migrações e pelas expectativas em relação ao progresso. O contexto dramatizado evidencia a crise das relações que estão na base das condições de reprodução da família, ao mesmo tempo em que permite apreender “no novo certos problemas imprevistos, crises inesperadas e muito agudas, conflitos entre desejos e possibilidades” (Williams, 2011, p. 330).

Essa crise, que pode ser tematizada a partir de seus vínculos com um processo mais geral, assume, entretanto, contornos distintos quando formulada de uma perspectiva implicada. Considerando o modo específico a partir do qual a experiência da migração ganha forma no romance, é necessário reconhecer, em primeiro lugar, que a escolha do ângulo narrativo com suas respectivas variações está intimamente vinculada à tentativa de abarcar a complexidade dessa experiência. As variações que observamos na construção narrativa aproximam o leitor dos conflitos e dilemas implicados na experiência dramatizada sem apelar, contudo, para que os personagens sejam tomados como representantes dos seres empíricos cuja experiência é evocada. As questões implicadas na construção dessa perspectiva nos remetem à problemática apontada por Benjamin em relação ao declínio da experiência que se transmite entre

gerações, ao desaparecimento da arte de narrar e ao caráter privado da experiência do indivíduo, personagem e narrador do romance, “que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (Benjamin, 2012, p. 217).

Nesse sentido, o romance pode ser lido, a partir da constituição do narrador, como relato de uma experiência fraturada que enfatiza o sentido de ruptura e a mudança no significado da própria experiência que passa a ser predominantemente a de individualização, e não a experiência que se transmite entre gerações. O depauperamento da experiência é representado como uma perda dolorosa e a “pressão de aceitar essa perda como normal” (Williams, 2002, 29) é posta em cena pelo modo conflituoso como os personagens interpretam sua trajetória na relação com o peso que as escolhas exercem sobre o seu destino, ao mesmo tempo em que esse destino irrompe em meio a eles com violência, como ação provocada por pressões que lhes são externas.

Essa tensão entre as formas de conceber a experiência é estruturante para o romance, não apenas no que respeita às diferenças que podemos perceber em relação a cada personagem, que se manifestam nos conflitos entre eles, mas no modo como um conflito experimentado na relação com o ponto de vista do “outro” pode ser redimensionado e percebido também como um conflito interno aos personagens. Essa dimensão pode ser apreendida a partir da análise da variação do ângulo narrativo por meio da qual buscaremos apresentar alguns movimentos, colocando em primeiro plano o movimento que se refere à mudança de atitude do narrador personagem Totonhim que engendra as variações por meio das quais os outros personagens emergem em suas feições contraditórias, pondo em evidência as contradições constituintes da figura do próprio narrador.

1.3 Os pêndulos de um relógio sem rumo

Vinte anos para a frente, vinte anos para trás. E eu no meio, como dois ponteiros eternamente parados, marcando sempre a metade de alguma coisa – um velho relógio de pêndulo que há muito perdeu o ritmo e o rumo das horas. Eis como me sinto e não apenas agora que já sei como tudo terminou (Torres, 2014, p.18).

Considerando a narrativa como constitutiva da figura do personagem que narra, pensemos na construção do narrador como o edifício a partir do qual se abrem as janelas para este mundo romanesco. Tomamos aqui de empréstimo a expressão utilizada por

Sartre para se referir aos diferentes narradores de *O Som e a fúria*, mas com o devido desvio que nos permite, a partir das semelhanças, considerar as particularidades da técnica narrativa do romance que estamos estudando. Ao analisar o romance de Faulkner, Sartre tenciona evidenciar como a técnica romanesca compõe com a metafísica do tempo que ele identifica como sendo a metafísica do romancista Faulkner. O crítico parte da indagação do porquê o escritor teria quebrado o tempo de sua história, embaralhado os pedaços e escolhido começar a contá-la justamente pela consciência de um personagem que não tem controle sobre a própria narrativa.

Sartre sinaliza o estranhamento que a esquisitice da técnica provoca no leitor que se sente tentado a recompor a cronologia quebrada pelo romancista, mas adverte que ao tentar recompô-la a partir de um núcleo, que tem como referência o romance clássico, o leitor já estaria contando outra história: “Faulkner não terá primeiro concebido essa intriga ordenada para depois embaralhá-la como um jogo de cartas; ele não poderia tê-la contado senão da maneira como o fez” (Sartre, 2005, p. 93). O ponto de partida não seria então “o que aconteceu”, mas o concebido, que escapa (como referente) à ordenação e a uma significação única.

No romance de Faulkner a história não é o que aconteceu, mas o que está sendo contado por cada um dos distintos narradores que são também personagens, cada ângulo narrativo corresponde a uma “janela que se abre para esse mundo romanesco”, daí a expressão que tomamos de empréstimo.

Os apontamentos de Sartre em relação à quebra da cronologia e a inutilidade do gesto de recompor o que seria o desenrolar da história sinalizam a “destruição dos relógios” que Anatol Rosenfeld, em suas reflexões, identifica como constitutiva do romance moderno, recorrendo, entre outros exemplos, à técnica de Faulkner como a “expressão formal precisa de um mundo em que a continuidade do tempo empírico e o eu coerente e epidérmico já não têm sentido” (Rosenfeld, 1996, p. 91).

Essa avaliação é significativa para tomarmos em consideração a relação entre a técnica narrativa do romance *Essa Terra* e o estranhamento que ela provoca no leitor e de que modo podemos interpretá-la tendo em vista os problemas específicos dessa relação. Isso porque, embora não linear, a narrativa segue um padrão de organização temporal em relação a qual o leitor consegue se situar pela presença de índices e pelas inferências que a narrativa sugere que o leitor faça para estabelecer vínculos entre os diferentes momentos que são evocados. Diferente do romance de Faulkner que impossibilita a definição de um núcleo, e em relação ao qual cada narrador constitui

uma “janela” diferente, o romance de Torres possui algo que podemos identificar como um núcleo e as janelas que se abrem são parte de um edifício que se constrói pela perspectiva do narrador personagem Totonhim.

Conduzido pelo distanciamento desse narrador, o leitor pode encaixar as situações narradas em dado momento que antecipa ou sucede a situação do retorno e do suicídio e construir a partir delas uma imagem coesa que lhe permite familiarizar-se com a trama. Não obstante, rompida a distância, o leitor se vê diante de uma situação de estranheza, e embora esse estranhamento também esteja relacionado com o embaralhamento da trama ele se engendra, sobretudo, pela multiplicidade de vozes que, irrompendo em meio à fala daquele que narra, projetam uma situação dialógica entre os personagens sem que no plano da ação essas vozes pareçam emanar de algo que possamos identificar como um diálogo.

Como bem observa Ligia Chiappini, no prefácio à primeira edição do romance, conforme “a narrativa avança, o narrador se transforma em narrado, porque sua palavra diz menos sobre os outros do que sobre si mesmo” (Leite, 1979, p. 6, 7). E esse dizer sobre si experimenta variações que se referem, entre outras coisas, ao modo como sua relação com o ponto de vista dos outros personagens vai modificando e complexificando o seu próprio ponto de vista. Acompanhamos por isso o processo de individuação do personagem que narra como um “eu”, mas também como um “nós”, que se distingue dos outros, mas também se identifica com eles, processo que demanda a participação do leitor nessa experiência apreendida em suas feições contraditórias.

As imagens dos ponteiros parados e do relógio de pêndulo sem rumo sintetizam vários aspectos da estrutura do romance que estão relacionados com essa figuração do narrador. O “agora” que se define a partir de como “tudo terminou”, marca um ponto preciso que estabelece um antes e um depois e em relação ao qual o personagem que narra situa-se “no meio”, como “dois ponteiros eternamente parados”. Os “vinte anos para a frente” situam o retorno e o suicídio do irmão, bem como a decisão de Totonhim de partir para São Paulo. Os vinte anos para trás situam o nascimento de Totonhim e a partida de Nelo.

À semelhança de Nelo, Totonhim se constitui como mediador entre dois mundos em contraste, com a importante diferença de que Nelo, enquanto filho mais velho, encabeça a trajetória de mudanças vivenciada por toda a família, e é tido como exemplo de trajetória bem-sucedida. Os ponteiros parados, entre a partida e o retorno do irmão mais velho, situam o duplo nascimento de Totonhim, dividido entre o tempo em que

sonhava com aventuras do irmão e se ressentia com a predileção que tanto o pai quanto a mãe demonstravam em relação ao primogênito, e o momento marcado pelo retorno em que o sonho se converte em pesadelo. Os “ponteiros eternamente parados, marcando sempre a metade de alguma coisa”, sinalizam o caráter cindido da constituição desses personagens marcados pelo conflito entre os valores concernentes à tradição e os valores relativos ao progresso, entre as expectativas e a vivência das mudanças.

O movimento da narrativa mimetiza a imagem do personagem que narra e oscila entre o “passado morto e o futuro incerto”³. À semelhança do relógio de pêndulo, a narrativa perde o rumo e o ritmo que vinha apresentando, embaralha os momentos, esfumando os limites que davam o passado como passado e forjavam a coerência do ponto de vista a partir do qual a história vinha sendo contada. O narrador perde o controle da narrativa, que passa a incorporar a desordem da experiência, fracassa na tentativa de impor uma ordem que a vida não apresenta, mas é por meio desse fracasso que se dá a conhecer.

1.3.1 Oscilações: eu, nós

A primeira aparição desse “eu” que narra é notadamente marcada, no capítulo de abertura, pela ênfase na utilização de advérbios que indicam circunstância de tempo e negação “eu que nunca tinha precisado saber as horas” (Torres, 2014, p. 9); “eu, que nem havia nascido quando ele foi embora” (Torres, 2014, p. 11); “pássaro noturno e invisível, no qual eu nunca acreditei” (Torres, 2014, p. 12); “Eu nunca mais ia querer subir por uma corda até Deus” (Torres, 2014, p. 13). Podemos dizer que nesse primeiro capítulo o ângulo pronunciado é o da primeira pessoa, que conta o que viveu e viu a partir de uma experiência singular e individualizante. Não obstante, já nesse primeiro capítulo se enuncia um ângulo mais geral referido à população do Junco em relação ao qual o narrador se distingue, mas também se inclui, a exemplo da seguinte passagem:

O deputado subiu no palanque feito às pressas em frente do mercado, ergueu seu paletó empoeirado sobre **todos nós** e disse que o Junco agora era uma cidade, leal e hospitaleira. Agora podíamos mandar no **nosso** próprio destino, sem ter que dar satisfações ao município de Inhambupe – e foi justamente essa parte do discurso que o **povo** mais gostou. E no entanto esse dia já estava se apagando da **nostra** lembrança, apesar de nada mais ter acontecido daí por diante (Torres, 2014, p. 10, grifos nossos).

³Empregamos aqui a expressão utilizada por Vera Lúcia Follain Figueiredo na resenha “Entre o passado morto e o futuro incerto” dedicada ao romance *Balada da infância perdida*, também de Antônio Torres. Retomaremos essa referência em outro momento de nossa análise.

Quando enuncia “todos nós” o narrador se inclui enquanto parte da população do Junco, e se identifica com aqueles sobre quem o deputado “ergueu seu paletó empoeirado”, destacada a figura do representante político que, nesse registro, se distingue do povo. É interessante observar que esse “nós” em que o narrador se inclui se define em relação a outro personagem posto em destaque, como podemos notar na passagem, à qual já nos referimos anteriormente, em que “aos olhos de todos nós” (Torres, 2014, p. 54) inclui o narrador na medida em que caracteriza o ponto de vista daqueles que ficaram em oposição à figura destacada daquele que partiu.

A utilização da primeira pessoa do plural em “podíamos mandar no nosso próprio destino”, entretanto, que a princípio parece se referir a um “nós” inclusivo, enunciado pelo narrador, se refere ao deputado falando em nome do povo, como indica a sentença seguinte “foi justamente essa parte do discurso que o povo mais gostou”. Nessa referência ao povo, o narrador não se inclui, referindo-o com externalidade pela flexão em terceira pessoa “gostou”, que deixa em suspenso aquilo que o personagem pensa em relação ao discurso do deputado, mas que permite entrever certo estranhamento em relação a pretensão representativa desse discurso. Na sequência, quando fala da “nossa lembrança”, o narrador volta a se incluir, dessa vez como participante de uma memória coletiva, referindo-se mais especificamente ao modo como ela está suscetível ao apagamento de certas lembranças cujo caráter memorável parece no mínimo questionável.

No início desse mesmo parágrafo, o narrador já havia se referido ao povo com externalidade à medida que se destaca como alguém que, na qualidade de único membro da família de doze filhos que morava no Junco no momento do retorno do irmão, se coloca na posição de quem tinha que fazer um esclarecimento “não apenas a um homem, mas a uma população inteira, para quem a volta do meu irmão parecia ter muito mais significado [...]” (Torres, 2014, p. 10). Mais adiante, quando utiliza a primeira pessoa do plural em “O exemplo vivo de que nossa terra também podia gerar grandes homens”, o narrador parece se identificar novamente com esse ângulo mais geral, se bem que o enunciado seja recuperado de uma fala característica do senso comum e contraste com a sentença seguinte, em que o ângulo da primeira pessoa é pronunciado “e eu, que nem havia nascido quando ele foi embora” (Torres, 2014, p. 11).

É interessante lembrar também que em uma das falas do diálogo inicial o tio evoca a instância mais geral das pessoas do lugar “Qualquer pessoa desse lugar pode

servir de testemunha. Qualquer pessoa com memória na cabeça e vergonha na cara” (Torres, 2014, p. 9,10). Essa referência é significativa para a construção desse ângulo mais geral que, embora em alguns momentos inclua o narrador, compõe com o ângulo particularizado desse “eu” que “nem havia nascido [...]”. É curioso que esse “eu” que nem havia nascido quando o irmão foi embora, e seria o menos indicado para “servir de testemunha”, seja justamente aquele que irá se colocar na posição de testemunha do relato, como aquele que foi o “primeiro a ver”.

Como referimos anteriormente, o impacto da cena em que o narrador vê o irmão com pescoço pendurado numa corda é suspenso no início do segundo capítulo que retoma a referência do suicídio enunciando a reação do “lugar”, retomando a figura mais geral do povo, de um lugar que é descrito a partir de atributos externos e ao mesmo tempo referidos aos personagens, em particular àquele que narra e mais uma vez se destaca: “eu, que nunca vi uma açucena”.

1.3.2 “todo mundo”, “ninguém”, o “doido” está com a razão

Em todo o segundo capítulo o ângulo que se pronuncia é o do distanciamento tomado por esse “eu” que desaparece da enunciação, que não comenta o que sente, e sim aquilo que está na boca e no imaginário do povo do lugar, figurado nas subcategorias que as generalizações comportam: as “moças na janela”, os “solteirões desenganados”, as “casadas”, os “maridos”, que personificam os costumes tradicionais, as expectativas positivas em relação às mudanças bem como as reações contrárias a elas.

A referência ao Junco que “vagaroso e solitário [...] sobrevive à suas próprias mágoas, com a certeza de quem já conheceu dias piores, e ainda continua de pé, para contar como foi” (Torres, 2014, p. 15) se constrói a partir da prosopopeia, como máscara que unifica, diretamente referida ao “povo” que “caía e morria de sede e fome, como o gado”. É pela “boca do povo” que as histórias do lugar se tornam memoráveis, mas é a figura do lugar “quem” testemunha, nesse registro, as histórias que atravessam a experiência de diferentes gerações. É significativo observar também como essa caracterização retoma os termos a partir dos quais a imagem do sertão se consagrou, alinhavando outras referências que aparecem nesse capítulo e que evocam a mesma

imagem: a referência à seca, à morte do povo e do gado, a Lampião, a Antônio Conselheiro⁴.

É importante assinalar que essas referências mobilizam um repertório figurativo em relação ao qual o leitor já estaria habituado, esteja ele informado ou não da presença dessas referências em outras produções literárias que tematizaram “o cangaço, o misticismo religioso, as periódicas chuvas torrenciais e, sobretudo, o flagelo das secas cíclicas” (Chaves, 2014, p. 178, 179)⁵. Ao mobilizar essas referências o romance apresenta alguns movimentos que nos interessam, um deles corresponde à já mencionada distância assumida pelo narrador, à quebra em relação ao “eu” pronunciado do primeiro capítulo. Associado a esse distanciamento observamos a caracterização de um ângulo de visão que se constrói a partir de falas de personagens anônimas e conhecidas, que passam pela boca do povo e são muitas vezes referidas pelos pronomes indefinidos “todo mundo”, “todos” e “ninguém”.

Vale notar a presença de traços cômicos no modo como essas personificações são postas em cena e o tom satírico com o qual o narrador dirige essas falas. É por essa via, aliás, que a perspectiva desencantada e cética que compõe o ponto de vista desse personagem se manifesta. Embora não seja predominante, essa perspectiva subjaz à retórica esclarecida do narrador e oferece um ângulo distanciado e crítico, que pode ser tomado como aquele que prevalece sobre os outros que, notadamente, não são episódicos e tampouco secundários.

Esse ângulo mais geral em que o narrador se coloca à margem da cena para dar lugar às falas, anedotas e crenças, glosando a vida miúda do povo, configura um ambiente comezinho em que ele se sente à vontade para tecer com agudeza comentários que expõem criticamente a instância mesma dessa visão generalizante.

Exemplo disso pode ser observado no segundo capítulo, por intermédio da articulação entre as “Sagradas Profecias”, cujo principal porta-voz é Caetano Jabá –

⁴Para Albertina Vicentini, a cristalização dessa imagem está relacionada a uma sobredeterminação temática da região que fez com que a representação literária do sertão trabalhasse “sempre a um passo da estereotipia”. Em relação ao romance *Essa Terra*, a autora observa: “ao caracterizar Junco, uma cidadezinha perdida no sertão da Bahia, diz de enfiada, parte desses estereótipos, economizando a narrativa e, de certa forma, trabalhando entre o sério – descrevendo de fato a cidadezinha – e o irônico, evidenciando a sua consciência de escritor que evita a tipificação” (Vicentini, 1998, p. 42).

⁵No posfácio intitulado “Um Novo Sertão na Literatura Brasileira: *Essa Terra*, de Antônio Torres”, Vania Pinheiro Chaves identifica essas referências chamando atenção para a “presença secundária dessas temáticas tradicionais” que diferencia a obra de Torres das suas antecessoras. Entendemos, entretanto, que a presença dessas referências no romance não é secundária, tanto porque não chegam a constituir-se como temáticas, quanto porque compõe o imaginário do povo do lugar constantemente mobilizado no processo de dramatizar o conflito entre valores e, sobretudo, por tratar-se de elementos referidos à tradição, mas que servem à paródia e à estilização.

figura apresentada como alguém que participara da guerra de Canudos “e sobreviveu para contar a história” (Torres, 2014, p. 15) –, e as transformações de ordem histórica que se encaixam na chave interpretativa oferecida pelo registro messiânico. As profecias de Antônio Conselheiro sobre o “dia do juízo” e, sobretudo, os sinais que confirmam que “esse dia está perto” convergem em direção às transformações experimentadas na relação dos homens com a terra: “Ora vejam bem: nossos avós tinham muitos pastos, nossos pais tinham poucos e nós não temos nenhum” (Torres, 2014, p. 16).

A expropriação do povo do campo de sua base fundiária, para usarmos os termos de Marx, é assim apresentada na fala de Caetano Jabá como sinal de que o dia do juízo estaria próximo, e como confirmação das “Sagradas Profecias”: “Muitos pastos e poucos rastos. Poucas cabeças muitos chapéus”⁶. Nesse exemplo em especial, interessa chamar atenção para o modo como o narrador, que atua como espécie de regente do coro das vozes que põe em cena, ironiza em seus comentários a transição do lendário para o histórico⁷:

– Qualquer dia o Anticristo aparece. Será o primeiro aviso. Depois o sol vai crescer, vai virar uma bola do tamanho de uma roda de carro de boi e aí – dizia papai, dizia mamãe, dizia todo mundo.

Ninguém disse, porém, se a vinda da Ancar estava nas Sagradas Escrituras. Ancar: o banco que chegou de jipe, num domingo de missa, para emprestar dinheiro a quem tivesse umas poucas braças de terra. Os homens do jipe foram direto para a igreja e pediram ao padre para dizer quem eles eram, durante o sermão. O padre disse. Falou em progresso, falou no bem de todos. O banco tinha a garantia do Presidente (Torres, 2014, p. 16).

Fica evidente na articulação entre as falas e o comentário, sobretudo pelo uso da conjunção adversativa, o modo como a transição do lendário para o histórico opera um deslocamento em que o contexto interpretativo evocado, para abarcar a chegada do banco, carece de ampliação e modificação. A agudeza do comentário enfatiza a incompatibilidade e denota a atitude cética do narrador em relação àquilo que “todo mundo” repetia. Não por acaso é justamente o padre que, “durante o sermão”, se coloca como porta voz dos homens do banco: “Falou em progresso, falou no bem de todos”. A fala do padre é colocada em chave irônica no registro de uma crença cega no progresso

⁶Esse tipo de articulação se faz presente em todo romance, muito embora experimente variações de tom e estilo, sobretudo quando consideramos o modo como essa referência retorna na segunda e na terceira parte do romance.

⁷Apropriadamente aqui, abstraindo as consideráveis diferenças de contexto, dos termos utilizados por Auerbach para referir-se à “interpretação num sentido determinado tornar-se um método geral de apreensão da realidade, onde o mundo estranho, penetrando constantemente como novo no horizonte e que, tal como se apresenta de forma imediata, é, em geral, totalmente impraticável para o seu uso no contexto religioso judeu, deve ser interpretado de tal maneira que se encaixe nele. Mas quase sempre isso repercute sobre o contexto que carece de ampliação e de modificação” (Auerbach, 2015, p.13).

confrontada quando os homens do banco retornam com as promissórias vencidas e “alguns homens do Junco começaram a compreender que um padre também podia errar” (Torres, 2014, p. 18).

No jogo entre “todo mundo” e “ninguém” é significativo observar a construção desse ângulo mais geral e sua dramatização na configuração da cena pública que obedece a outras regras quando comparada com a dramatização dos conflitos internos aos protagonistas. Predominante nesse segundo capítulo, o mesmo esquema se repete nos capítulos quatro e nove, onde a cena e os diálogos se concentram na venda de Pedro Infante, “o abrigo de todas as queixas” (Torres, 2014, p. 15), onde “todos nós nos abençoamos, como se estivéssemos num convento sagrado” (Torres, 2014, p. 27). O quarto capítulo é exemplar no sentido desse jogo que mobiliza instâncias coletivas de representação indefinidas, e o nono, da dramatização em que o velho e o novo são encenados na figura de dois personagens que se destacam como personificações dos valores em conflito.

Nesse quarto capítulo temos a primeira aparição da figura do doido que ocupa um papel importante na construção do romance. A fala sobre a condenação, e em particular a condenação do suicida, aparece pela primeira vez pela voz desse personagem e, embora seja proferida por uma figura desprovida de juízo, é uma fala reconhecidamente sensata: “Todos sabiam que o doido estava falando a verdade” (Torres, 2014, p. 27). É significativo observar que o capítulo se abre com a fala do doido, se desdobra na cena pública dos diálogos na venda e se encerra com a voz do coro seguida da fala do “velho”, que é justamente o personagem cuja fala destoa tanto da fala do coro quanto da “espécie de prosa” que toma boa parte da cena.

Não apenas o espaço da venda configura a cena pública que predomina nos capítulos mencionados, também a praça e a igreja fazem parte dessa configuração. A praça, aliás, é apresentada como espaço intermediário entre a porta da igreja, de onde o doido “prega” aos condenados, e a porta da venda, de onde o grito dirigido a Alcino atravessa em “linha reta” a “comprida praça”.

A presença do doido instaura no espaço da venda um clima de descontração, as anedotas sobre os “vícios” de Alcino envolvem a “todos” e provocam o riso: “Todos estão rindo. Ninguém pensa mais no morto. Viva o doido” (Torres, 2014, p. 27). O assunto que passa a dominar o espaço da venda não envolve mais o tema da morte e o tom de seriedade a ele correspondente, e sim as aventuras e desventuras sexuais de Alcino, que não dava sorte com as mulheres e se “virava” com uma égua. Os

comentários sobre as partes baixas do doido e, por conseguinte, a baixeza do tema que ganha destaque na venda correspondem ao estilo cômico que predomina na cena “até que” a chegada do “velho” interrompe o assunto:

Até parecia que nada tinha acontecido, que a vida era assim mesmo, uma missa de vez em quando, uma feira de oito em oito dias, uma santa missão de ano em ano, uma safra conforme o inverno e vamos lá, bota mais uma, até que um homem entrou, sisudo, de pouca prosa, isto é, da espécie de prosa que estava rolando de um copo a outro. Paramos de rir. Talvez porque fosse um velho, um velho bem velho. Só por isso. Ele disse:

– Custa a crer. É dessas coisas que a gente viu, sabe que é verdade, que aconteceu mesmo, mas não quer acreditar (Torres, 2014, p.32).

A fala do “velho” traz de volta à cena o sentido trágico da ação que o povoado acabara de presenciar, e o tom inconformado expressa a compaixão desse personagem com o drama vivenciado por um conterrâneo. O velho narra com admiração e orgulho o encontro que teve com Nelo no dia anterior. E a descrição do encontro, embora seja prolongamento do tom assumido para tratar de um assunto sério, adquire traços cômicos, que se manifestam no modo como a sua fala expõe a inépcia diante da “coisa” que ele mais “aprecia” numa pessoa que é ela “saber falar”. A ironia no modo como o narrador reproduz a fala do “velho” pressupõe a visão esclarecida que ele compartilha com um determinado tipo de leitor capaz de identificar nessa fala a ignorância em relação ao “verdadeiro” significado que suas palavras e as de Nelo possuem no registro da língua cultivada que o “velho” tanto admira.

É o “velho” quem dá a palavra final da cena que se passa na venda “– Só Deus sabe o que se passa no juízo de uma criatura”, conforme indica o comentário do narrador: “Os outros não disseram nada”. Sua fala destoa, e apela para a compaixão em oposição à condenação, pressuposta na fala do coro, que recupera a exortação do doido e é atribuída à ausência de religião. É significativo notar que o apelo presente nessa fala também recorre ao registro religioso evocado pela fala do coro, porém, de modo distinto, evoca uma virtude que transcende a preocupação com os preceitos, suspende o julgamento e reconhece limites para compreensão humana.

Essa mesma virtude religiosa é evocada pelo “velho” no diálogo com o Sargento no capítulo nove, quando a cena pública retorna, novamente no espaço da venda. Também nesse capítulo a figura do “velho” desempenha um papel importante no sentido de apaziguar os ânimos e repreender as “algazarras e zombarias”. A figuração desse personagem no capítulo nove é um pouco mais delineada e está relacionada ao

modo como ele irá representar os valores tradicionais em oposição à figura do sargento que irá aparecer como representante dos valores modernos.

1.3.3 O velho e o novo: tragédia anunciada

O mote da cena que se passa nesse capítulo é dado no capítulo anterior em que “a noite do veado” é relatada pela voz de Totonhim com o distanciamento de quem reproduz aquilo que ouviu os outros contarem. O que há de mais importante nesse episódio, além da referência à violência contra o “veado”, tributária da estigmatização, é o desentendimento entre Nelo e Pedro Infante. O dono da venda, que à época do episódio ainda era o filho do dono, propõe a Nelo um trato em que este o ajudaria a armar uma armadilha para atrair o “veado” com a intenção de lhe dar uma surra. Em troca do “serviço” Pedro Infante ofereceu a Nelo dinheiro roubado da venda do pai, e quando o pai “deu por falta” Pedro botou a culpa do roubo em Nelo.

É justamente a figura do sargento, que já havia aparecido no capítulo sete – que comentaremos mais adiante –, quem irá protagonizar o desentendimento na cena que se passa na venda, ao desenterrar a história do veado, provocando Pedro Infante, que nunca “havia tocado num único gole de cachaça” e, primeira vez “em toda a sua vida”, era visto bêbado. Como nos capítulos mencionados anteriormente, os comentários do narrador atuam de modo a conduzir a cena e nesse, em especial, são abundantes e repletos de inferências acerca do que se passa na cabeça dos personagens que se destacam. É por intermédio desses comentários que a bebedeira de Pedro Infante se mostra diretamente implicada com o suicídio de Nelo.

É também a partir dos comentários do narrador que o dono da venda é caracterizado como um “homem de muitas manias” que nunca “se expunha ao sol” para “não se queimar” e cujos dentes de ouro “o distinguiam de qualquer outro membro da raça humana” (Torres, 2014, p. 50). Afora os dentes de ouro, Pedro se distingue dos outros moradores do lugar por ter herdado do pai, além das roças, uma “venda cheia de mercadoria já pagas” (Torres, 2014, p. 51) e por ter acertado um casamento com uma moça bem-nascida. Não é sem ironia que o narrador se reporta à condição desse personagem que carrega a distinção na própria alcunha “Ninguém aqui teve mais sorte do que Pedro Infante” (Torres, 2014, p. 51). O apelido denota agudeza e opera uma inversão interessante, pois o herdeiro do dono da venda recusa o próprio sobrenome ao qual, pela generalidade que o identificaria à plebe, atribui a culpa pelo atraso do lugar

“– Essa porcaria de Cruz é que não dá futuro a ninguém. Eis aí a nossa derrota” (Torres, 2014, p. 50).

Na cena que se arma na venda Pedro aparece como objeto do escárnio do sargento, mas representa também uma figura intermediária entre o “velho” e o sargento que representam o embate entre o tradicional e o moderno. A presença dessa figura intermediária complexifica a representação do conflito entre o velho e o novo – entre os valores evocados pelo “velho” e aqueles que aparecem associados ao sargento –, à medida que desestabiliza a polarização estabelecida que poderia induzir a uma interpretação superficial e simplificadora tanto em relação à figura do sargento, que vem de fora trazer “as novidades”, quanto em relação ao “velho roceiro”, figurado como representante dos costumes tradicionais do lugar. Pois os conflitos não se estabelecem apenas pelo choque entre aquilo que aparece como moderno em oposição ao tradicional, pelo “impacto de um elemento urbano estranho” (Williams, 2011, p.333) sobre a sociabilidade atrasada de um lugar em que as relações seriam regidas por uma lógica diversa daquela que parece exclusiva da sociabilidade urbanizada.

Saindo dessa polarização, podemos pensar que o contexto de transformação dramatizado é momento de um processo que se engendra na sociabilidade dessa terra por vezes percebida como “sempre igual a si mesma” (Torres, 2014, p. 53) e que, a despeito daquilo que a particulariza e a faz parecer esquecida “nos confins do tempo” (Torres, 2014, p. 13), se modifica “tanto por suas próprias pressões internas quanto pelas vindas de ‘fora’” (Williams, 2011, p. 333). As transformações percebidas e que estão manifestas em diferentes momentos do romance por ângulos variados estão sim em relação com o impacto da chegada de um elemento “estranho”, mas esse estranhamento é matizado tanto em relação ao ponto de vista específico de cada personagem, quanto no que se refere ao modo como o narrador avalia as permanências e mudanças.

A chegada do banco é um exemplo do impacto causado por um elemento “externo” que repercute na dinâmica das relações de produção do lugar. Como analisaremos mais adiante quando tratarmos da segunda parte, essa repercussão – no caso específico do pai que ao tomar o empréstimo do banco acaba por perder as “poucas braças de terra” (Torres, 2014, p. 17) que possuía – não se deve exclusivamente à chegada desse elemento “externo”, e o impacto causado por essa chegada pode ser pensado como coroamento de um processo que já estava em curso. Esse tratamento nos interessa, pois buscaremos discutir como o romance, ao recuperar os termos das

interpretações dualistas sobre a modernização brasileira, oferece uma chave de leitura distinta, à medida que dramatiza os conflitos vivenciados de uma perspectiva em que o “atraso” do lugar não significa ausência de Estado e de políticas modernizadoras.

A chegada do sargento é outro exemplo que oferece elementos significativos para pensarmos nesse tratamento:

Nada sabíamos a seu respeito, a não ser que tinha a consciência muda e o direito à força estampado no seu brim cáqui de mangas curtas. Veio com a mulher e os filhos na boleia do partido governista, para lavar as cuecas sujas dos seus correligionários, com as próprias mãos. O partido perdedor entregou-lhe a taca, enfiou o rabo entre as pernas e foi plantar feijão. Mas o novo delegado que não se metesse a frouxo. Seu batismo se deu num dia de feira, dia de rua cheia. O sargento pegou um ladrão barato, desses que roubam pão de ló nas barracas, botou o ladrão em cima de uma lata de goiabada vazia e abriu bem as janelas e a porta da cadeia, para que todo mundo visse e apreciasse o seu método de trabalho. O aviso era claro. Muito mais claro do que a água que bebemos. Feita a advertência, uma nova era haveria de começar numa terra sempre igual a si mesma, dia após dia: gente se amontoando na janela do sargento, para ver a novela das oito, na televisão – esse milagre que só um homem da capital poderia nos ter revelado. Bailes nas noites de sábado, não mais o forró rasgado de sempre, mas música moderna na vitrola de pilha. Esquecemos as corridas de cavalo nas estradas, nossa velha distração das tardes de domingo. Agora tínhamos o time dos Casados jogando sempre contra o time dos Solteiros, no campo que o próprio sargento fez, ele mesmo pegando na estroenga e na enxada. [...]

Eram novidades demais para os nossos dias mortos, e ninguém tinha dúvidas de que precisávamos de um candidato moderno nas próximas eleições (Torres, 2014, p. 53,54).

Atentemos para as novidades nada triviais que a chegada do sargento traz para essa “terra sempre igual a si mesma”. A primeira delas diz respeito à mudança na forma como a autoridade passa a ser exercida que, longe de se referir exclusivamente à chegada do sargento, está relacionada às disputas político-partidárias e a uma mudança no exercício do “direito à força”. Estampado “no seu brim cáqui de mangas curtas” o direito à força, ou, em termos mais enfáticos, ao uso da violência direta, passa por um significativo ritual para impor sua legitimidade sobre os habitantes do lugar. O “batismo” do “novo delegado”, que se dá em um “dia de rua cheia”, consiste na demonstração de “seu método de trabalho” que inaugura “uma nova era”: escolhe um ladrão “barato” e lhe aplica um corretivo arbitrário de modo a servir de exemplo para aqueles que observam “O aviso era claro”.

O exercício do direito à força nesse contexto parece ainda vinculado à valentia que orienta o “código do sertão”: o “novo delegado que não se metesse a frouxo”, a “autoridade que aquele pau de fogo lhe conferia” (Torres, 2014, p. 48,49) precisava ser encenada. Recordemos como no romance *Grande Sertão: Veredas* esse código é

figurado na fala de Sô Candelário, no episódio do julgamento de Zé Bebelo “Crime, que sei, é fazer traição, ser ladrão de cavalos ou de gado... não cumprir a palavra...” (Rosa, 1978, p. 203) ou mesmo na fala de Riobaldo no episódio que relata o encontro com o delegado Jazevedão:

Vai e acontece, que, perto mesmo de mim, defronte, tomou assento, voltando deste brabo Norte, um moço Jazevedão, delegado profissional. [...] Não ria, não se riu nem uma vez; mas, falando ou calado, a gente via sempre dele algum dente, presa pontuda de guará. [...] Mas, as barbaridades que esse delegado fez e aconteceu, o senhor nem tem calo em coração para poder me escutar. Conseguiu de muito homem e mulher chorar sangue, por este simples universozinho nosso aqui. Sertão. O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado! E bala é um pedacinhozinho de metal... (Rosa, 1978, p.17,18).

A referência ao delegado profissional é emblemática no romance de Guimarães Rosa, pois figura numa relação de oposição de práticas em conflito, representando a violência monopolizada pelo Estado nacional em vias de autonomizar-se da figura dos coronéis e seus exércitos de jagunços que atuam segundo o “código do sertão”⁸. No caso do romance de Torres a figura do delegado se destaca justamente pela relação de oposição ao “velho roceiro” que aparece figurado como representante dos valores “de tempos em que os homens valiam alguma coisa porque tinham gado e palavra” (Torres, 2014, p. 51). A remissão à fala de Sô Candelário é extremamente significativa nesse sentido, pois evoca, como parte da conduta que orienta a sociabilidade no sertão, o valor dado à palavra, cujo não cumprimento é considerado um crime.

A fala de Sô Candelário interessa também por considerar como um crime “ser ladrão de cavalos”, especificando um determinado tipo de roubo condenável do ponto de vista dos valores que orientam a prática da violência. No caso do “batismo” do delegado que vínhamos comentando, é significativo observar que a escolha do “ladrão barato”, cuja punição deveria servir de exemplo para que “todo mundo visse e apreciasse o seu método de trabalho”, denota não apenas o caráter falacioso da astúcia com a qual ele pratica a “justiça”, mas o começo de uma “nova era” na qual roubar “pão de ló”, ou seja, roubar para comer, passaria a ser criminalizado e punido pelas

⁸No terceiro capítulo de nossa dissertação de mestrado, a partir da figuração desse conflito no romance *Grande Sertão: Veredas*, discutimos o processo que conforma o monopólio da violência nas mãos do Estado Nacional como formação da aparência de autonomia entre capital e violência, dialogando com a interpretação de Sandra Vasconcelos que propõe a leitura do romance como “um agudo ensaio sobre a liquidação do coronelismo durante a Primeira República” (Vasconcelos, 2002). Rente, R. S. *Região geográfica e o regional na literatura brasileira: a representação do sertão em Guimarães Rosa e os debates sobre a formação do Brasil*. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2013.

autoridades que portam o “direito à força”. Essa referência não é nada banal quando consideramos tratar-se de um contexto de transformação em que o processo de expropriação em curso se intensifica e a dependência reificada, pressuposta nas relações de dependência pessoal, passa a organizar as relações cada vez mais monetarizadas. A criminalização do “roubar para comer” é momento do processo que transforma a mercadoria em forma social dominante. Pensado nesses termos, o exercício da violência monopolizada pelo Estado revela que a autonomia em relação aos interesses do capital é só aparente, afinal a justiça que criminaliza a prática de “roubar para comer” não tem nada a dizer sobre outro tipo de roubo que está na base da conformação dessa sociabilidade.

As outras novidades trazidas pelo sargento lembram relatos de quando a primeira televisão chega num lugar em que a maioria das pessoas não tem dinheiro para comprar e se reúnem encantadas na casa do portador do “milagre”. Nos dias de hoje, para o desencanto geral, a banalidade da tela quadrada nos faz esquecer que um aparelho de TV (a cores!) já foi mercadoria de consumo de luxo e surpreende saber que a novela das oito, que hoje em dia embora não seja mais às oito ainda sobrevive, já existia naquela época. Para uma geração que cresceu na frente da TV é difícil imaginar o impacto que a chegada de um aparelho como esse traz para a sociabilidade, mas é possível perceber que esse impacto está relacionado à enxurrada de novidades e à ideia de melhoramento que cada nova tecnologia promete trazer para a vida.

Velhas distrações são abandonadas de modo despercebido, e o que chama atenção na maneira como o narrador observa a chegada das novidades trazidas pelo sargento é precisamente o esquecimento dos antigos hábitos que faz com que os novos adquiram tal aparência de naturalidade. Evidentemente, no contexto figurado, não se trata apenas de mudanças de hábitos no sentido de uma adesão sem conflitos em relação àquilo que se apresenta como desenvolvido e melhor. As expectativas que essas novidades trazem são confrontadas pela vivência das mudanças cujas marcas deixam entrever que aquilo que se anuncia como novidade não necessariamente satisfaz o desejo que desperta.

Recordando os termos que aparecem no relato do encontro do “velho” com Nelo, e o comentário que fizemos acerca da ironia do narrador, é significativo observar, nesse capítulo, como eles retornam por meio de termos coextensivos, pronunciados agora pelo narrador, numa utilização distinta daquela do “velho” para quem “um verdadeiro homem das capitais” é tido como “capitalista” e imaginado como alguém

que “nunca tem pressa”; ou mesmo pela interpretação positiva que o “velho” faz da fala de Nelo quando ele diz ser “um cidadão subdesenvolvido”⁹.

Essa admiração do velho, aliás, já indica que o tratamento do personagem que aparece nesse capítulo como representante dos valores tradicionais é mais complexo, e sugere a complexidade do tratamento dedicado ao personagem do pai que, como veremos, se queixa das escolhas dos “outros” e da adesão em relação às mudanças, mas nutre uma admiração pelo filho e pelas aventuras que ele viveu.

Voltando às novidades associadas à chegada do sargento é significativo notar como elas compõem um quadro em que a percepção mais geral em relação ao “moderno”, ao “progresso” e ao “desenvolvimento” é evocada pelo narrador para indicar o contexto de transformação do lugar com o qual Nelo depara quando volta, e para indicar o impacto do seu retorno em relação a essas expectativas:

Foi esse Junco que Nelo encontrou, vinte anos depois. Mas foi também sua chegada que trouxe uma modificação sutil e embaraçosa ao rumo de um progresso que parecia inabalável, aos olhos de todos nós. Sem razão aparente, o sargento começou a murchar, desanimado. Pensou-se em alguma doença inconfessável, pensou-se em mau olhado, culparam a inveja do PSD – também agora com outro nome – o velho seca-pimenteira a se roer de ciúmes só para atrapalhar os caminhos do Junco para seu desenvolvimento definitivo (Torres, 2014, 54).

Como viemos analisando, essa percepção geral evocada pelo narrador, consideradas as variações que ela experimenta, concorre para a dramatização das reações diante do retorno e do suicídio de Nelo a partir da qual tomamos contato com a figuração ambivalente da relação do personagem que narra com “essa terra”, tanto no que se refere ao modo como ele ora se inclui nesse ângulo mais geral, ora se destaca singularizando-se, quanto no que se refere aos aspectos contraditórios que conformam seu próprio ponto de vista.

Acompanhamos também o destaque dado a alguns personagens que contribuem para matizar esse ângulo mais geral, não apenas no que concerne aos conflitos que eles personificam na relação, mas que dizem respeito aos conflitos internos que complexificam sua caracterização. O passo seguinte de nossa análise buscará aprofundar esses apontamentos articulando-os com aqueles anunciados no início sobre a

⁹Cotejando a edição de 1979, publicada pela Ática, e a edição de 2014, publicada pela Record, chama atenção a mudança de “cidadão desenvolvido” presente naquela edição, para “cidadão subdesenvolvido” nesta. Embora ambas sejam capazes de produzir um efeito significativo no contexto utilizado, faz diferença pelo sentido positivo ou negativo que denotam. Resta investigar se a mudança é intencional, se é iniciativa do autor ou do editor, ou se corresponde a uma mudança que passara despercebida por ambos.

irrupção de outras vozes na narrativa e o trânsito entre os pontos de vista dos protagonistas.

Em relação aos personagens destacados é importante fazermos ainda uma observação, que se refere ao modo como a reação deles ao suicídio compõem um núcleo da dramatização trágica que se arma no romance como um todo. A fala do doido (o único a dizer o que “todos” reconheciam como “a verdade”) exortando a condenação do suicida, que serve de abertura para o capítulo quatro, se articula à fala do coro no final do capítulo, para quem a ausência de religião é evocada como aquilo que está na origem do gesto que precipita a destruição do herói. Essas falas amarram as duas pontas do capítulo e são contrapostas pela fala do “velho” que, num gesto de compaixão, evoca a os limites da compreensão em relação ao que “se passa no juízo de uma criatura”. A fala do “velho”, por sua vez, pode ser pensada em articulação com o comentário, que segue a fala inicial, sobre os motivos que teriam levado Alcino a ficar doido, já que nos termos do velho as especulações versariam justamente sobre o que se passa no juízo dessa criatura posta em destaque.

E aqui vale recordar o jogo de expressões coextensivas que se reinscrevem nos diferentes contextos do romance, a exemplo da referência às “Sagradas Profecias” sobre “o dia do juízo” de Antônio Conselheiro (que também carregou a pecha de louco), e mesmo aquela sobre as “poucas cabeças, muitos chapéus”, que se reinscreve na referência ao conselho do pai que, como mencionamos anteriormente, evoca o sentimento de culpa e arrependimento do herói que, por ter entrado na roda da fortuna, teria perdido o juízo sofrendo a ação irreparável do tempo como condenação por não ter seguido o conselho.

Interessa chamar atenção para o modo como a combinação dessas imagens compõe uma atmosfera em que o espetáculo da morte do herói¹⁰ mobiliza, a todo o momento, diferentes sentidos da tragédia. Seja nas remissões presentes na fala dos personagens, seja na articulação entre essas falas e os conflitos que elas dramatizam, o que parece estar em jogo é uma “específica interpretação” de um “tipo específico de morte e de sofrimento” (Williams, 2002, p.31) que configuram a experiência trágica moderna.

¹⁰A referência à morte de Nelo como “espetáculo” é nomeadamente sugerida no segundo romance: “Não foi ninguém mais que, depois de tanto esforço, sofrimento e providências, não conseguiu retornar a tempo para o enterro, ou seja, para dizer adeus ao lendário irmão que regressara à terra onde nascera, depois de vinte anos pelas bandas de São Paulo-Paraná, onde tudo é verde como o céu (sim, o céu é verde; lá chove sempre), para oferecer a nós todos apenas o triste espetáculo da sua morte, legando-nos um pau-de-arara cheio de perguntas” (Torres, 1998, p.10).

A reação do doido é exortar a culpa que todos carregam. Pedro Infante expia a culpa dos próprios pecados na cachaça e não avista “no fundo do copo” (Torres, 2014, p. 48) o perdão. As palavras do sargento, sujeito incapaz de um “gesto amigo” (Torres, 2014, p. 43), evocam o infortúnio, “Palavras de compaixão?” (Torres, 2014, p. 49). A fala do velho, aquele que mais se compadece do drama de Nelo, compara o significado de sua morte à paixão de Cristo. E o comentário do narrador no final do capítulo nove parece coroar o sentido da tragédia anunciada:

Olho para o sargento e ele continua perscrutando o chão da praça. Perscrutando, esmiuçando: sem palavras, sem tristeza, sem alegria. Eu sei que ele queria matar meu irmão. Eu sei. Desde o dia em que sua mulher perguntou quem era o homem que estava sentado na calçada da igreja. Ela disse que o homem que estava sentado na calçada da igreja era bonito. E então – Não pense mais nisso, sargento. Você perdeu apenas a chance de matar um homem, **que já chegou aqui morto, como se verá** (Torres, 1979, p. 42, grifos meus).

É significativo que, justamente no momento em que a narrativa terá uma quebra em seu andamento, no que se refere ao movimento de avanços e recuos no tempo, apareça uma fala dirigida ao sargento introduzindo um elemento novo na narrativa. No caso, a referência ao fato de o irmão já ter chegado morto “como se verá”, anuncia que o que virá pode esclarecer essa notação, que não é factual, porque se Nelo chega vivo ele não chega morto, a não ser que o narrador esteja se referindo a outro tipo de experiência de morte.

Ainda mais significativo é que essa fala anteceda o capítulo dez, não por acaso o momento em que Nelo assumirá a voz narrativa. Antes de analisar esse capítulo, de fundamental importância, sobretudo no que respeita a irrupção de outras vozes – já que esse é o primeiro momento em que a voz de Totonhim “desaparece” –, retomaremos o movimento de aproximação de Totonhim com o irmão, que envolve as variações do ângulo narrativo que observamos nessa primeira parte. Movimento que culmina, no final da última parte, numa mudança no modo como Totonhim se remete ao irmão, como se estivesse começando a entendê-lo.

Até chegar a esse ponto da narrativa, a aproximação de Totonhim com o irmão é contida e gradual, como buscaremos apontar a partir da análise dos capítulos três, cinco e sete da primeira parte. Paralelo a esse movimento de aproximação com o irmão, buscaremos apontar o modo como os personagens do pai e da mãe são figurados nos capítulos da primeira parte, como preparação para a análise das outras partes em que essa figuração experimenta modificações significativas também referentes à variação do

ângulo narrativo, que se relaciona com a intensificação dos procedimentos que apontamos no início de nossa análise.

1.4 Vistas das janelas

1.4.1 Um ilustre “desconhecido”

Foi o farmacêutico que me disse quem era o homem que muitos não estavam reconhecendo e que se dirigia à porta do hotel. Chego e interrompo a velha e sincera conversa do hoteleiro. Também foi sincero o sorriso do recém-chegado, ao apertar minha mão. – Muito prazer – ele diz. Costumes de outras terras, eu penso, balançando a cabeça de um lado para outro, abismado. Quase respondo: – Muito obrigado – como fazem os homens da roça, ao serem cumprimentados por um desconhecido. Era um encontro tão inesperado e tão estranho quanto qualquer encontro entre dois irmãos. Naquele momento eu ainda não sabia que acabava de atravessar a ponte que ia dar no ponto final de um tempo.

Está certo, nós não nos conhecíamos pessoalmente, daí toda a minha dificuldade. Só sei que me senti um tanto abestalhado, sem saber o que dizer, além de um chegue à frente. Muito prazer – seria o resumo de tudo? Apenas duas palavras para matar vinte anos de saudade? Confusa, descontrolada, minha mão se antecipa e se oferece, avança sobre a alça da mala, ainda sentindo o suor frio da sua mão. Mão fria, coração quente, cheguei a pensar, me perguntando se ele era exatamente do jeito que eu pensava que ele era [...] (Torres, 2014, p. 19).

Como vimos nos capítulos analisados até aqui, com a exceção do primeiro onde predomina o ângulo em primeira pessoa, o narrador se coloca na periferia dos acontecimentos para dar lugar à figuração da cena pública dramatizando um ângulo mais geral, em que ele se sente à vontade para comentar com externalidade – embora se inclua algumas vezes – as falas, crenças e conflitos relativos ao povo do lugar. Os comentários são abundantes em toda a primeira parte, e mais ainda nesses capítulos que versam sobre os “outros”, “todo mundo”, “ninguém”, “maridos”, “casadas”, “o doido”, “o velho”, “o dono da venda”, etc.

A cena que se arma no capítulo três exemplifica um tipo de procedimento diferente com relação à posição do narrador, pois à medida que ele se aproxima dos personagens do irmão, do pai e da mãe parece difícil sustentar esse distanciamento. A aproximação é gradual e corresponde a um movimento que passa a exigir outro envolvimento do leitor na trama conforme outras janelas vão sendo abertas e o ponto de vista do narrador vai sendo complexificado, assim como o ponto de vista dos outros personagens.

Nesse capítulo podemos perceber como os comentários vão se misturando ao pensamento em estado bruto e dramatizando a consciência do narrador que já não fala sobre o que ouviu os outros contarem, ou daquilo que se passa na cena pública, mas daquilo que pensa, sente e vivenciou diante de personagens em relação aos quais está intimamente vinculado. Essa mudança está sinalizada na abertura do capítulo pela referida imagem dos ponteiros parados, na qual ele situa sua posição tendo como referência a partida e o retorno do irmão.

Essa passagem, como já comentamos, acena tanto para aspectos da construção temporal como sintetiza o movimento da narrativa considerando o modo como o personagem que narra perde o “rumo e o ritmo”, pontuando aquilo que sente e que se mostra vinculado ao retorno e ao suicídio do irmão. A narração, que se processa quando “tudo terminou”, configura o “agora” desse personagem que atualiza na forma da cena a lembrança do primeiro encontro com Nelo, marcada pelo estranhamento da distância de vinte anos.

Essa primeira aproximação é marcada pela hesitação do narrador e se manifesta no modo como ele comenta aquilo que sente e pensa, expondo suas reações diante dos gestos e palavras do irmão, tido como um desconhecido. O recém-chegado age com uma cordialidade que deixa o irmão desconcertado, “sem saber o que dizer” e como se portar diante daquele que, embora não conhecesse “pessoalmente”, figurava como presença ausente em seu imaginário. Essa cordialidade, interpretada como “costumes de outras terras”, ao mesmo tempo em que parece indicar um movimento de aproximação, configura a distância entre os dois personagens, que por sua vez se expressa no modo como o narrador desconhece o que estaria por trás daquelas “duas palavras”.

O desconcerto se esboça no gesto da “mão” que se “antecipa” em direção à mala e, enquanto diversas dúvidas povoam a mente do personagem, ele se dirige ao irmão dizendo que não havia “necessidade” de “gastar dinheiro em hotel”. Em resposta, Nelo diz que não sabia que tinha um irmão no lugar, afastando a mão da mala que ele mesmo se dispõe a levar. O diálogo é curto e entrecortado pela lembrança evocada pela mala, mas extremamente significativo, pois se refere justamente ao dinheiro, àquilo que está associado à imagem que Totonhim tem do irmão, àquilo por meio do qual sua presença se fazia sentir:

A mala me fez pensar no correio e nos envelopes gordos de antigamente, que chegavam de mês em mês. Dinheiro vivo, paulista, rico. Também me lembrei de mamãe: – Tomara eu tivesse mais um filho igual a ele. Bastava um.

Nelo, Nelo, Nelo.
 Um velho retrato desbotado de sua primeira comunhão.
 Nelo, Nelo, Nelo.
 Um acalanto, uma toada, uma canção.
 Nelo, Nelo, Nelo.
 Miragens sobre o poente, nosso sol atrás da montanha, sumindo no fim do mundo.
 Nelo, Nelo, Nelo.
 São Paulo está lá para trás da montanha, siga o exemplo do seu irmão.
 Nelo, Nelo, Nelo.
 Éramos doze, contando uma irmã que já morreu. Só ele contava.
 Nelo, Nelo, Nelo. – Bastava mais um.
 Nossa sombra ao meio-dia, nossa árvore de todo dia.
 – Ora vejam quem chegou.
 Entre, a casa também é sua.
 Muito prazer! (Torres, 2014, p.20,21).

A lembrança motivada pela mala, objeto que tem um peso significativo na cena, introduz dois motivos importantes na narrativa, o “dinheiro vivo, paulista, rico” que chegava de “mês em mês” em “envelopes gordos” e a predileção da mãe pelo filho mais velho, o desejo de que pelo menos mais um de seus filhos seguisse o exemplo desse que provia a família como uma árvore cuja sombra oferece abrigo. Esses motivos estão implicados na dramatização da consciência dos personagens, e serão retomados de modo intensivo no capítulo dez da primeira parte, no capítulo um da terceira e na quarta parte.

Na cena que dá seguimento a esse primeiro encontro entre os irmãos, adentramos no espaço da casa e nos aproximamos de questões que recebem um tratamento diverso daquele dedicado ao que se passa na cena pública. No ambiente doméstico da casa do avô assistimos à dramatização da consciência do narrador que lança mão de um procedimento que se intensificará nas outras partes e que se refere à tensão entre o dito e o não dito. Essa tensão é nomeadamente associada ao ambiente familiar, mais especificamente à ausência de “conversa” (Torres, 2014, p. 83), à presença de uma força que impede de dizer: “não conversamos, não dizemos o que sentimos, não nos olhamos de frente” (Torres, 2014, p. 106). A ausência de diálogo “real” engendra a construção de diálogos ficcionais que ganham forma na dramatização da consciência dos personagens.

O espaço da casa é apresentado em articulação com a memória afetiva dos personagens. Enquanto Nelo percorre a casa fazendo uma “vistoria completa”, o narrador faz inferências sobre o que o irmão está pensando, ao mesmo tempo em que faz uma espécie de relatório da situação atual da casa em que vive, e da própria situação: “Moro aqui sozinho porque é de graça. Com o ordenado que eu ganho na

Prefeitura só posso viver se for de graça. Também já morei em Feira de Santana, estudei lá, mas não deu certo.” (Torres, 2014, p. 21).

Essa passagem é significativa, pois oferece elementos que ajudam a compor a fisionomia do personagem que narra. É evidente que o romancista não nos dá “de mão beijada” a caracterização de um personagem que figura numa posição aparentemente secundária. A narrativa nos informa que o personagem morou em Feira de Santana, que estudou no ginásio de lá, mas não deixa claro o que exatamente “não deu certo”. Aqui como em outras passagens do mesmo capítulo e de outras partes, não fica claro também se ele chega a dizer isso para o irmão ou se está se referindo àquilo que pensou. É significativo observar também como essa passagem deixa entrever o tom queixoso que se deixa “contaminar” pelo ressentimento com o qual Totonhim relembra a fala da mãe, a repetição do nome do irmão enfatiza o tom de ladainha, tantas vezes repetida e guardada na memória que irrompe desordenadamente ao mínimo estímulo.

Convém também chamar atenção para o movimento que estamos acompanhando, especificamente a aproximação de Totonhim com Nelo que corresponde também à aproximação do leitor com o personagem que protagoniza o suicídio. Num primeiro momento nos aproximamos de Nelo pelo ângulo geral evocado no primeiro capítulo pela imagem do “monumento”. No segundo capítulo o narrador situa o momento em que Nelo decidira partir, anunciando a presença de um elemento “externo” civilizado que provoca o desejo de mudança. Em relação a esse desejo é significativo observar que não é a busca de trabalho que aparece como motivação da partida – muito embora ela esteja implícita –, antes de partir Nelo passa três anos “sonhando todas as noites com a fala e a roupa daqueles bancários – a fala e a roupa de quem, com toda certeza, dava muita sorte com as mulheres” (Torres, 2014, p. 18).

Esse comentário, que encerra o segundo capítulo, parece anunciar um procedimento de aproximação distinta que observamos nesse terceiro, onde, ao relatar momentos vivenciados com o irmão, o narrador passa a fazer inferências sobre pensamentos dele. O modo como o ilustre desconhecido é colocado em cena assinala o caráter interdito da experiência vivenciada na metrópole, o diálogo que se arma nessa cena entre os dois irmãos não passa por esse tema e sim por um inquérito da situação da família no qual se expressa a “amargura” do personagem que narra:

Ele se levanta e fica de pé, na porta do quintal. Reclama. As flores estão morrendo. Se minha avó fosse viva, elas não estariam morrendo. Pergunta por papai.

–Vendeu a roça, a casa da roça e a casa da rua, pagou as dívidas, torrou o troco na cachaça, depois se mudou para Feira de Santana.

Não sabia? Claro que sabia.

– Pobre velho – ele diz, e pergunta por mamãe.

– Ela foi antes, para nos botar no ginásio. O velho ficou aqui, zanzando, desgostoso, se maldizendo de tudo. [...]

– Pobre velho – diz de novo e pergunta pelos meninos. [...]

– Tenho muita pena de papai – a voz ainda era a mesma de quando disse: – Pobre velho. Parecia um homem sempre preocupado e estava mais preocupado ainda quando perguntou: – O dinheiro que eu mando dá?

Acho que foi a única vez que nos olhamos de frente, durante todos esses dias que passamos juntos. Quatro semanas benditas que me provaram que a eternidade existe. Qualquer um pode experimentá-la. Basta ter um irmão ao lado e não saber o que fazer com ele. – Antes desse – eu digo.

–E papai, não ajuda em nada?

Não lhe respondi. Isto é: não abri a boca. Apenas balançava a cabeça – e foi nessa hora que me ocorreu a ideia dos pêndulos de um relógio sem rumo. Eu mordida os beiços e tinha a consciência do que estava fazendo e sentindo, porque já não podia mais esconder a minha amargura. Podia apenas ver o meu próprio rosto amargurado como a melhor explicação para tudo. Via-o mesmo sem vê-lo, mesmo sem ter um espelho bem à mão. Queria dizer: –Me fale de coisas boas. Chegue à frente e me fale de você. Conte tudo de bom, todas as belas aventuras que você já viveu: palha e lenha dos meus sonhos. Mas ele insistia e perguntava e remoía, enquanto estalava os dedos e se agitava, me agitando.

– E os outros? Também não dão nada?

Era como se dissesse: – Vou ter que passar a vida nisso?

A minha resposta é um sim. Sim, velho Nelo, sim. Os outros mal conseguem o que comer e eu mesmo fiz uma cruz na parede e jurei por ela que nunca mais daria um tostão naquela casa de loucos, ainda que estivesse com o rabo cheio de dinheiro. Podiam morrer todos à míngua, diante dos meus olhos, que eu nem sequer iria me preocupar em enterrá-los. Por tudo o que me fizeram, a vida toda, e principalmente o que me fizeram durante os anos em que precisei deles, por causa de um curso de ginásio. Os outros pensam do mesmo jeito, tenho certeza. Entre nós só uma estrela brilhou. Pague por isso, de preferência em ouro. Está tudo gravado na minha memória. Ouça:

– Ninguém faz nada por mim. Ninguém me ajuda em nada.

Reconhece esta voz? Continue ouvindo. Continue:

–Tenho doze filhos e me sinto tão sozinha. Se não fosse por Nelo.

Espere mais um pouco:

– Não vou passar a sua roupa. Não sou sua empregada.

E agora, atenção:

– Os incomodados que se retirem.

Eis por que me retirei. Quer um conselho? Vá lá. Viva uns tempos com eles. Assim você não precisará das minhas explicações. Tente saber o que é passar a vida dentro de um saco de gatos, com um rombo no fundo. Os gatos entram, se arranham e vão descendo pelo fundo do saco. Comi os farelos enquanto pude suportar, agora... (Torres, 2014, p. 21, 22, 23, 24).

Esse diálogo é exemplar em vários aspectos. O primeiro deles é a antecipação de motivos que receberão um tratamento mais dedicado na segunda parte do romance quando a narrativa se concentrará na figura do pai. É significativo observar que, muito embora as perguntas de Nelo se refiram ao pai, à mãe e aos irmãos, tanto as respostas de Totonhim sobre a situação da família quanto os comentários de Nelo a partir dessas respostas se concentram na figura do pai. A atenção dedicada ao personagem do pai tem

um peso importante no romance e pode ser interpretada de modo fecundo a partir da relação com os filhos homens, especificamente Nelo e Totonhim.

Em relação a Nelo vale recordar a referência ao conselho que ele recebe do pai que, como veremos, aparece nos dois momentos em que a consciência desse personagem é dramatizada. Totonhim por sua vez, quando se refere à família em bloco parece estender ao pai o mesmo ressentimento que demonstra em relação à figura da mãe, entretanto, destacada a figura da mãe, fica evidente que entre eles há um conflito particular que não se estende à figura do pai. O conflito desse personagem em relação à figura da mãe é realçado em diversos momentos em que temos acesso à dramatização da sua consciência. Não nos parece, todavia, que a relação do personagem com o pai se dê sem conflitos, e a escolha do ângulo narrativo da segunda parte parece implicada nessa relação que buscaremos discutir quando nos dedicarmos mais detidamente à figuração do pai.

Por ora interessa assinalar que a figura do pai aparece como um elo entre os dois irmãos, considerando, sobretudo, o modo como eles se colocam diante do sofrimento do “velho”. Embora denotem o sentido de ruptura entre diferentes gerações, as trajetórias desses personagens se apresentam implicadas na do patriarca e podem ser entendidas como prolongamento e, em certo sentido, repetição, tendo em vista aquilo que o pai experimenta como derrota e o filho mais velho como fracasso. A pena que Nelo demonstra ter em relação à perda sofrida pelo pai indica que ela mobiliza nesse personagem um sentimento em relação à sua própria “perda”. A escolha do ângulo narrativo da segunda parte oferece pistas importantes dessa relação, ainda mais quando consideramos que o narrador se refere, em alguns momentos, tanto ao pai quanto a Nelo como “velho”.

É significativo observar que as perguntas sobre a família se encaminham para uma pergunta chave em relação ao dinheiro que Nelo manda. A referência às remessas de dinheiro que chegavam “de mês em mês”, como já apontamos anteriormente, é um motivo recorrente nos diálogos e reaparecerá de modo expressivo na última parte onde a atitude do narrador para com o irmão muda significativamente. Aparecerá também no capítulo dez dessa primeira parte, e, nesse mesmo capítulo três, na fala orgulhosa dos parentes sobre o filho que manda dinheiro para a mãe. Vale notar que o dinheiro é mandado para a mãe e não para o pai, e que é graças a esse dinheiro que ela consegue, não sem dificuldades, se manter em Feira de Santana e levar adiante seu plano de escolarização dos filhos.

A escolarização almejada pela mãe, aliás, que se torna possível graças ao dinheiro que o filho mais velho manda de São Paulo, é outro elo que liga esses dois irmãos. E muito embora Totonhim se refira à sua estadia em Feira de Santana e ao ginásio como algo que “não deu certo” – frustração que podemos entrever inclusive no modo como ele se refere ao que ele teve que aguentar “por causa de um curso de ginásio” – ele deve a essa possibilidade a posição diferenciada que ocupa por ter uma escolarização, ainda que não a considere grande coisa.

Também é notória nessa cena a atitude ambivalente que o narrador manifesta na relação com o irmão. Num momento específico do diálogo, que não por acaso se refere precisamente àquele em que Nelo pergunta se o dinheiro “dá” e no qual o narrador assinala que foi a única vez que eles se olharam de frente, a dramatização dos pensamentos de Totonhim traz à tona os sentimentos contraditórios que esse personagem nutre em relação ao irmão mais velho.

Essa dramatização se constrói a partir do procedimento, ao qual nos referimos anteriormente, de pôr em cena falas que não chegam a ser proferidas. Enquanto o irmão mais velho “perguntava e remoía”, como se desconhecesse a crise pela qual a família passava, os pensamentos do irmão mais novo se agitam e também remoem aquilo que se expressa em seu “rosto amargurado”. É significativo observar como as primeiras perguntas são abertas e recebem uma resposta mais detalhada, enquanto as outras são fechadas e como que se bastam com um “sim” ou um “não”. Encobertos pela resposta sumária que o narrador profere entram em cena os pensamentos organizados em forma de diálogo interdito: “Me fale de coisas boas. Chegue à frente e me fale de você. Conte tudo de bom, todas as belas aventuras que você já viveu: palha e lenha dos meus sonhos”. Essa fala, nitidamente dirigida ao irmão, não chega a ser proferida e manifesta a admiração que Totonhim nutria em relação a Nelo, bem como um desejo de ser o “outro” que está em relação com o tom magoado com o qual, no parágrafo seguinte, o narrador se dirige ao irmão: “Entre nós só uma estrela brilhou. Pague por isso, de preferência em ouro”.

O diálogo é interrompido pela chegada dos parentes, mas antes de sair de cena, por assim dizer, e passar a tecer os seus conhecidos comentários sagazes e distanciados sobre a fala dos “outros”, o narrador acena para a confusão entre falas e pensamentos e, comentando a mudança brusca da expressão do irmão, expressa a ambivalência à qual estamos nos referindo:

Não havia mais tempo para pensar ou dizer o que quer que fosse. A casa se encheu de gente e ele logo se transformou em sorrisos, para que eu me perguntasse que homem era esse que passava da tristeza para alegria com um simples abraço. Não vou negar: eu experimentava uma estranha espécie de prazer ao vê-lo com aquela cara de borrego que se perdeu da manada, toda vez que uma resposta minha o espicaçava (Torres, 2014, p. 24).

O comentário acerca da mudança de expressão do irmão cabe como uma luva para Totonhim: que personagem é esse que passa da “amargura” a uma “estranha espécie prazer”, do desejo de ser o “outro” ao gozo em ver sua aflição, da admiração ao ressentimento? A coerência projetada em relação à qual ele se pergunta que homem é esse, apontando a contradição na figura do “outro”, serve como máscara para encobrir os aspectos contraditórios de sua própria feição.

Assim como Nelo passa “da tristeza para a alegria com um simples abraço”, o andamento da narrativa muda com a chegada dos parentes. A dramatização da consciência do personagem que narra é suspensa para entrar em cena o diálogo entre os “visitantes” e o “recém-chegado”. Os comentários sobre esse diálogo, que inverte a posição do diálogo anterior em que Nelo era quem perguntava, contrastam com as perguntas de Nelo a Totonhim e jogam com as expectativas em relação à trajetória bem-sucedida do personagem. Alguns comentários em particular são dignos de nota, a começar pelo primeiro que mobiliza termos correlatos àqueles presentes no diálogo e que se referem à situação financeira do personagem posto em destaque “– Não se esqueça que eu dei conselho a seu pai, para ele deixar você ir embora – o primeiro visitante vinha cobrar os juros de um empréstimo a longo prazo” (Torres, 2014, p. 24).

Enquanto no diálogo entre os irmãos o tema é a penúria da família e o tom é de lamentação, com a chegada dos parentes o tom é de euforia e o tema é a prosperidade do migrante que retorna. A prosperidade, vinculada ao “dinheiro de São Paulo”, atua como uma máscara colada ao rosto do protagonista que se mostra “bem diferente de minutos atrás”. Como o tema da condição financeira atravessa todo o capítulo, não surpreende que o comentário do narrador faça transitar para o campo dos afetos termos referidos a motivos econômicos. Essa transição, aliás, é mobilizada na segunda parte do romance, quando a consciência dramatizada do pai sugere a mesma equivalência: “um trato cujos juros ele já estava pagando – em arrependimento” (Torres, 2014, p. 89).

Outro exemplo de comentário em que termos relativos a motivos econômicos transitam para o campo dos afetos é aquele que fecha esse mesmo capítulo:

E lá se foram, como um bando de bestas, seguindo para a fonte, na hora de beber água.

Eu ia atrás – agarrado, puxado, seguindo o rebanho. – Meus parabéns, meus parabéns – era o que eles me diziam, repetidas vezes, como se eu tivesse acertado na loteria (Torres, 2014, p.26).

Tanto a referência à “cobrança dos juros de um empréstimo a longo prazo” quanto a referência ao prêmio da “loteria” atuam como índices que antecipam termos que retornarão de modo intensivo na dramatização da consciência de Nelo e do pai.

O narrador se mostra notadamente malicioso nesses comentários, que denotam uma atitude interesseira por parte dos parentes, mas aqui, como em outros momentos, é preciso desconfiar da posição em que ele se coloca, pois à distância parece confortável apontar para a vulgaridade dos “outros”, ressaltando a sua discrição. Até porque, embora os comentários apontem para o distanciamento, eles também indicam que diante do personagem que se destaca o personagem que narra se inclui no ângulo mais geral: “– Ah, Nelo. Tu tá rico como o cão, não é? – Dá pra ir vivendo – ele disse –, mas suas palavras não destruíram toda a nossa ilusão” (Torres, 2014, p. 25).

A evocação desse ângulo geral em relação ao qual o narrador se inclui e diante do qual Nelo emerge como um “monumento, em carne e osso”, um “homem belo e rico” que manda dinheiro para a mãe, corresponde a um momento da narrativa em que Nelo ainda se apresenta como um ilustre desconhecido. No movimento que acompanharemos na análise dos próximos capítulos, a aproximação com esse personagem vai se intensificando de modo a confrontar as expectativas iniciais, deixando entrever aspectos que ficam encobertos pela aparência de vencedor do herói.

1.4.2 Uma “fresta”

O próximo passo no movimento de aproximação com o personagem que retorna pode ser observado no capítulo cinco que, a exemplo da cena que acabamos de analisar, se concentra no diálogo entre os dois irmãos. Naquela cena tínhamos uma referência de espaço e tempo bem delimitada: o encontro com o irmão na porta do hotel e em seguida o diálogo na casa do avô acontecem nos primeiros momentos de Nelo no Junco. Nesta de que trataremos agora não há, a princípio, uma delimitação precisa do espaço, pois a cena se passa no deslocamento dos personagens até a casa em que nasceram e num recorte de tempo indefinido. Com relação ao tempo não sabemos, por exemplo, se a cena ocorre nos primeiros dias da estadia de Nelo no Junco ou se nos dias que

antecedem a sua morte. Com relação ao espaço, por conseguinte, é significativo notar que a falta de precisão, implicada no trânsito dos personagens, se articula com a confusão de espaços provocada pela bebedeira de Nelo.

O comentário que introduz a cena retoma a fala do “velho” presente no capítulo anterior. Enquanto a fala do “velho” denota espanto em relação ao gesto do herói “Custa a crer que um homem desses pudesse” (Torres, 2014, p. 33)¹¹, a fala de Totonhim aponta para a presença de índices que antecipam, ainda que de modo indireto, o gesto do protagonista:

Não custa a crer, diria eu. Nós íamos colados um no outro, a caminho da roça. Íamos para a casa onde havíamos nascido e que há muito já não nos pertencia. Nelo se derretia no suor, mas eu não podia tirar o braço dele do meu ombro. Ele estava caindo de bêbado. Dávamos um passo e parávamos. Para conversar (Torres, 2014, p.34).

A embriaguez de Nelo dá a tônica do diálogo, em sua fala se confundem espaço, tempo e personagens, confusão que acentua o estranhamento entre os irmãos. Nelo não “reconhece” Totonhim e durante boa parte do diálogo “desconfia” de que ele seja mesmo seu irmão, solicitando constantemente que o “outro” confirme a sua identidade. Totonhim por sua vez desconhece o irmão, no sentido de que não tem conhecimento sobre a vida de Nelo, a não ser aquilo que “todos” achavam que sabiam. É significativo por isso observar como este diálogo é o primeiro momento em que Nelo deixa “escapar” para o irmão informações sobre a sua vida em São Paulo.

A cidade emerge em meio à embriaguez do personagem. Nelo pede ao irmão, que não sabia que ele era casado, para que este o leve para a casa de sua mulher, que “deve ser” em “Itaquera” ou “Itaim”, para os lados de “São Miguel Paulista”. O comentário de Totonhim aponta um dado curioso sobre um desses lugares mencionados que, aliás, indica no próprio nome tratar-se da referência de um lugar em São Paulo: “A moça do correio costuma dizer: ‘Junco. Capital, São Miguel Paulista’. A referência não podia ser melhor”¹²(Torres, 2014, p. 35).

¹¹Note-se que o espanto está marcado pela impressão que o velho tivera de Nelo no dia anterior ao suicídio, impressão, aliás, sinalizada pela incompreensão em relação ao conteúdo da fala que ele admira.

¹²Embora não seja nosso objetivo buscar referências que “confirmem” qualquer tipo de lastro documental da elaboração do romance, é digno de nota que, para quem conhece o bairro de São Miguel Paulista, o comentário do narrador é extremamente significativo. O bairro, localizado na Zona Leste de São Paulo, é conhecido pela presença de migrantes nordestinos oriundos dos mais diversos estados, mas, sobretudo, da Bahia. A formação do bairro tem uma história interessante, pois embora tenha sido um dos primeiros núcleos do povoamento do planalto paulista, o adensamento populacional que o caracteriza é marcado pela chegada dos migrantes que foram trabalhar na Companhia Nitro Química Brasileira, implantada em 1935.

A “informação” sobre a existência da mulher, que o personagem deixa “escapar”, se desdobra na confissão de um segredo, sobre a existência dos filhos, que ele pede para o irmão jurar que não vai “contar para ninguém”. Essas “informações” antecipam elementos que serão postos em cena no capítulo dez, e podem ser mais significativas do ponto de vista daquilo que omitem do que especificamente daquilo que fica exposto na fala lacônica do personagem. Isso porque aquilo que ele não diz está implicado de modo intensivo na dramatização de sua consciência. Por exemplo, quando ele esboça ao irmão um plano para matar a mulher, indica expressamente a existência de conflitos nessa relação. Entretanto, embora deixe escapar essa intenção, se recusa a dizer o que o “baiano” tem a ver com esse conflito, limitando-se a dizer que “ele é um cabra ruim” que “roubou tudo” o que ele “tinha” e que “ainda por cima” é um parente seu. A referência ao “baiano”, que também opera como índice de antecipação e, mais especificamente, a recusa em falar dele, faz com que Nelo desvie o assunto do diálogo para a percepção mais imediata da cena na qual manifesta, mais uma vez, sua embriaguez por meio da confusão.

Várias manifestações dessa confusão, como estamos pontuando, indicam que a percepção do personagem está “alterada”. Num primeiro momento, o modo como o personagem que narra responde às solicitações do irmão indica certa impaciência e uma interpretação que vincula a alteração da percepção à bebedeira de Nelo. Acompanhamos uma mudança na atitude de Totonhim conforme o diálogo se desdobra e Nelo deixa escapar elementos implicados no conflito que ele vivencia. O que se mostra determinante para essa mudança, entretanto, são menos as palavras do irmão do que um gesto específico que o narrador capta pela fresta da “janela aberta entre o seu olho e a lente verde de seus óculos”.

Isso porque em todos os momentos em que a percepção alterada de Nelo se manifesta, Totonhim convoca o irmão a recobrar a realidade, até o momento em que, percebendo que a alteração da percepção do irmão não se reduz à mera bebedeira, concede pela primeira vez razão a ele:

- [...] Vamos correr para debaixo de uma moita.
- Por quê?
- Por causa da chuva.
- Que chuva?
- Já vi que você não é o Totonhim.
- Eu sou o Totonhim.
- Está chovendo, Totonhim.
- Está é fazendo um sol de rachar.
- Então é chuva com sol.

- Não estou vendo chuva nenhuma.
 - Chove verde nos meus olhos, Totonhim. Eu estou vendo. E se eu estou vendo, não estou inventando.
- Nesse momento olhei pela janela aberta entre o seu olho e a lente verde de seus óculos. Falei:
- Você tem razão. Mas é uma chuva fininha. Vamos andando assim mesmo (Torres, 2014, p. 37).

É significativo observar que, no tocante ao movimento de aproximação para o qual estamos chamando atenção, esse é o primeiro momento em que o personagem que narra faz uma concessão no sentido de dar razão a outro personagem. Embora possamos circunscrever essa atitude ao momento do diálogo, identificando-a como uma concessão complacente que apenas serve para ludibriar o irmão e fazer com que ele mude de assunto, entendemos que se trata de uma mudança significativa engendrada pelo movimento de aproximação com o personagem do irmão que vai se intensificando até o ponto que já anunciamos e do qual trataremos mais adiante.

Circunstancialmente a concessão surte efeito e Nelo muda de assunto, cessa de falar da chuva e volta às outras confusões. É justamente nesse momento que eles se aproximam da casa em que haviam nascido. Quando ainda estão a caminho, Totonhim chama atenção de Nelo para a estrada de modo a evocar a lembrança desse personagem, e o diálogo se desdobra numa comparação significativa da trajetória dos irmãos. Nelo recorda do tempo em que atravessava a estrada para “entregar o leite” e depois tinha que procurar uma casa “que desse água para lavar os pés”, e busca a confirmação do irmão de que ele também passou por isso, “não passou?” (Torres, 2014, p. 36). A resposta de Totonhim indica que seu “tempo foi diferente”, marcando a diferença pelo “azar” de o irmão ter sido o primeiro filho.

Embora Nelo tenha sido o pioneiro das mudanças vivenciadas pela família, o fato de ter sido o primogênito marca sua experiência no sentido do forte vínculo que este personagem teve com o trabalho familiar. Quando o narrador menciona as “cercas de macambira, uma das quais” Nelo “tinha ajudado a fazer” (Torres, 2014, p. 38), ele se recorda que o pai “vivia contando isso e vivia dizendo que Nelo era o melhor de todos os seus filhos. – Foi o único que puxou a mim – lamentava-se, diante da nossa má vontade em pegar no cabo de uma enxada” (Torres, 2014, p. 38). Essa referência é significativa para compreendermos a reação de Nelo quando se aproxima da casa. Também é significativo observar que o comentário do narrador, a respeito da relação do pai com a casa, antecipa a ação central que estrutura a segunda parte do romance “todos nós iríamos passar o resto da vida chamando aquela casa de *a nossa casa*,

principalmente papai que, ao deixá-la de uma vez para sempre, nem teve coragem de olhar para trás” (Torres, 2014, p. 38, grifos do autor). O comentário também oferece uma importante chave interpretativa para pensarmos como a reação de Nelo está atrelada ao vínculo que esse personagem estabelece com o pai:

– Você está certo, Totonhim. Não teve chuva nenhuma.
 Ele agora contemplava a casa e os pastos como se estivesse diante do túmulo de alguém que tivesse amado muito – e o efeito do que estava vendo devia ser muito forte, porque já não parecia tão bêbado como antes.
 – Vamos voltar?
 – Não quer ir até lá? A cancela é logo ali embaixo.
 – Eu sei. Mas fica pra outro dia.
 – Mas nós já chegamos até aqui –
 – Hoje, não – ele disse e foi andando na minha frente, de volta à rua.
 Calado e fechado: trancado (Torres, 2014, p. 38).

A visão da casa, contemplada pelo personagem como se “estivesse diante do túmulo de alguém que tivesse amado muito”, exerce um efeito tão forte, que suspende a embriaguez. Assim como o pai, Nelo não tem “coragem” de seguir adiante e deparar com a ruína daquilo que abandonara para tentar a sorte na grande cidade. Como fica indicado em vários momentos da narrativa, a exemplo do tom de lamentação que Nelo expressa em relação à “perda” sentida pelo pai, a vivência das mudanças não se dá sem conflitos do ponto de vista desse personagem que, embora vá em direção ao desejo de realização pessoal implicado na mudança para a grande cidade, também manifesta o desejo de que a tradição representada pelo pai se perpetue.

Ao atualizar essa cena tendo como referência o desenlace da trajetória do irmão mais velho, Totonhim resignifica os momentos vivenciados com o irmão de modo a interpretar suas palavras e gestos como índices que antecipam o suicídio. O comentário que encerra o capítulo “Calado e fechado: trancado”, ao mesmo tempo em que indica a impossibilidade de acessar aquilo que se passa no íntimo do irmão, indica que a mudez e a introspecção do personagem prefiguram o gesto desesperado.

1.4.3 “O corpo inteiramente devassado”

No capítulo sete deparamos novamente com a reação dos personagens diante do suicídio. Na cena que se arma nesse capítulo são os três personagens que vemos atuar diretamente: o “delegado”, o “farmacêutico” e Totonhim. No início do capítulo o narrador chega a acenar para os personagens do pai e da mãe, como se fosse relatar o momento da chegada e a reação desses personagens, mas essa situação é suspensa para dar lugar à cena do “estúpido interrogatório” do “delegado” e às revelações feitas por Zé da Botica que atuam de modo a atenuar o aborrecimento que o inquérito provoca no personagem que narra:

[...] Se o mundo continuasse se movendo sempre com a lentidão daquela tarde, nunca mais se acabaria. Fiz planos, estudei palavras – os chás de casca de laranja que Zé da Botica me dava, um atrás do outro, eram adocicados demais para fazer o mesmo efeito de uma camisa de força. Eu iria precisar de muita calma no momento em que papai e mamãe chegassem. Iria ter de explicar tudo, desde o começo. Iria pegar numa das alças do caixão. Mas não ia saber dizer por que Nelo não foi vê-los em Feira de Santana, já que o ônibus de São Paulo para primeiro lá.

Bem pior foi o sargento e suas perguntas, que ficaram sem respostas. Ele parecia querer o impossível: que eu lhe dissesse por que o meu irmão tinha feito aquilo. É verdade que Zé da Botica, nosso único médico para todas as ocasiões, estava comigo. Se não fosse ele, o delegado teria me aborrecido muito mais do que me aborreceu, embora o seu estúpido interrogatório não tivesse a menor importância, perto do que verdadeiramente me inquietava. Naquele exato momento eu estava me perguntando se papai iria fazer o caixão. E isso não era uma pergunta irrelevante (Torres, 2014, p. 39,40).

A situação posta em cena nesse capítulo, ao retomar a reação dos personagens diante do suicídio de Nelo, põe em relevo a especulação dos motivos que teriam levado o personagem a atentar contra a própria vida. De certo modo, o interrogatório do delegado atua como figuração do ponto de vista do leitor, e joga com as expectativas de que a narrativa explicitasse esses motivos. Por outro lado, o ponto de vista do leitor pode ser figurado também pela reação do farmacêutico que, diferente do delegado e seu “estúpido interrogatório”, reage de modo compreensivo.

A atitude do farmacêutico difere da do delegado não apenas pela posição distinta que eles ocupam, mas também pela circunstância de o farmacêutico “guardar um segredo” que se apresenta vinculado ao suicídio do herói. É graças ao fato de o farmacêutico deter uma informação importante implicada no caso que ele consegue dissuadir o delegado de levar adiante a investigação.

Assim como os outros capítulos, esse se organiza pela presença de diálogos, embora os comentários sejam predominantes e marcados pela projeção de diálogos que não se concretizam. A exemplo daquilo que apontamos no capítulo três – a propósito da mala – os comentários evocam lembranças que são motivadas por algum objeto significativo:

Imóvel na velha poltrona em poeirada, resto de um passado cujo sentido desconhecia, o sargento parece conversar com o também empoeirado retrato oval do meu avô. Nelo continua engravatado na corda, sob o olhar mudo do patriarca. Mamãe dizia que foi ele quem deu o nó na gravata, no dia em que seu pai tirou esse retrato. “Ele deu um cruzado a meu Nelinho, deu um cocorote na cabeça dele e disse: – Menino danado de sabido. Tu vai ser gente na vida, meu fio.” Era o que a velha vivia nos contando, com a boca cheia de orgulho – e de capa de fumo (Torres, 2014, p. 41).

A referência ao patriarca já morto, cujo retrato evoca novamente lembranças da fala orgulhosa da mãe, também pode ser lida como antecipação da figura de um personagem que aparece implicado tanto na dramatização da consciência do pai, na segunda parte, quanto da de Nelo, no capítulo quatro da terceira. Tanto o objeto, quanto a lembrança por ele evocada compõem, junto com o interrogatório do delegado e as preocupações que inquietavam Totonhim, a intensidade desse momento em que o personagem expressamente é tomado pela loucura:

Agora eu sei que um homem pode ficar louco e depois voltar a ficar são. Aqui se diz: é o diabo que entra no corpo. Não posso dizer por quanto tempo o diabo ficou dentro do meu corpo, porque naquele tempo eu não tinha relógio. E, se tivesse, não ia ter paciência para conferir a duração daquela loucura. É. Foi uma loucura.
Porque a lembrança daquelas coisas – o nó da gravata, o cruzado ganho como recompensa, mamãe, tudo – me pôs de pé diante do morto, chamando-o para o terreno:
– Você veio aqui só para fazer isso comigo? Você tinha o Brasil inteiro para fazer isso e veio escolher logo esta sala? Acorda, filho de uma égua.
Avancei sobre Nelo. Ia bater nele. Mas Zé da Botica segurou os meus braços, me pedindo calma. Foi então que ele chamou o sargento no quarto ao lado, para uma conversa em particular. Voltei a me sentar, sem coragem de olhar para os dois homens. Cobri o rosto com as mãos, como uma velha esconde sua carne sob um véu negro, ao entrar na igreja. Era o arrependimento, a vergonha, o desespero. Comecei a chorar (Torres, 2014, p. 41,42).

No início do capítulo o narrador já havia feito um comentário acerca do tempo que articula a percepção de duração e intensidade com a loucura. Nessa passagem, a articulação evoca entre outras coisas a incompatibilidade do tempo do relógio e o tempo do “ser” que “longe de ser linear e progressivo” se volta “sobre si mesmo” (Rosenfeld, 1996, p. 89). Rompida a coerência da existência epidérmica que forja a consciência dos

indivíduos, a “loucura” se manifesta e recebe diferentes interpretações, como nessa passagem em que o arrebatamento do personagem faz alusão à possessão demoníaca.

A referência à loucura do personagem que narra é expressa nessa passagem com o relativo distanciamento tomado no presente da enunciação, nessa menção ele relata como “um homem pode ficar louco e depois voltar a ficar são”, mas, embora esteja falando de si mesmo, se refere “àquele tempo”, e nessa notação a distância aparece enfatizada. Como eixo em torno do qual a narração se organiza, entretanto, o narrador “enlouquece” de modo intensivo quando perde o controle da narrativa e quando a incompatibilidade da cronologia se manifesta na própria estrutura do texto, como veremos na análise das duas últimas partes, em que a perda do controle se intensifica. No desaparecimento desse narrador no capítulo dez, bem como na segunda parte, que se organiza pelo monólogo interior do personagem do pai, já percebemos a radicalização desse procedimento.

Enquanto Totonhim tem um acesso de choro acometido pelo desespero e pela “loucura” que o fizera avançar sobre o corpo do irmão, o farmacêutico chama o delegado para uma conversa em particular na qual expõe a situação de saúde de Nelo fazendo referência à existência de uma receita que atesta o seu depoimento:

Quando os dois homens retornaram à sala, um deles me pediu uma receita que Nelo carregava sempre no bolso. Respondi-lhe que eu nem sequer sabia que ele andava com uma receita médica no bolso. – Mas eu sei – disse o farmacêutico.

Era verdade. A receita estava na carteira, uma velha carteira vazia. Digo: sem dinheiro. Porque ela estava recheada com documentos, bilhetes de loteria vencidos, uma carta e uma antiga foto de duas crianças sorrindo. Reconheci os velhos garanchos de mamãe no envelope, antes mesmo de olhar o nome do remetente. Atrás da fotografia estava escrito: “*Papai, nunca se esqueça de nós. Robertinho e Eliane.*” A letra era de adulto, uma letrelinha redonda e inclinada para trás. Letra de mulher.

E era tudo. Além da roupa do corpo, com que estava vestido, como se antes tivesse pensado em sair, como se a ideia de morte não tivesse sido uma coisa premeditada. Quem vai querer herdá-la? Não faltarão candidatos para o rádio de pilha, o relógio e os óculos. Ficarei com os óculos. Boa recordação.

– Este aqui é para os nervos – ouvi Zé da Botica dizer, apontando para uma palavra ensebada, entre outras igualmente ilegíveis aos olhos de um leigo.

– Eu sei, eu sei – disse o sargento, dando o caso por encerrado. – Eu sei, eu sei.

Ele saiu e nós ficamos: eu, o farmacêutico, o morto e o retrato de meu avô. [...] (Torres, 2014, p. 42, 43, grifos do autor).

A existência da receita funciona como disparador de uma série de objetos e elementos que entram em cena de modo a expor a situação do protagonista. A “velha carteira vazia. Digo: sem dinheiro” funciona como metonímia da figura do personagem

cujo corpo é “inteiramente devassado pelo farmacêutico” (Torres, 2014, p. 46). Com a exceção da receita, todos os elementos presentes nessa figuração serão retomados na dramatização da consciência de Nelo no capítulo dez: a penúria financeira, os documentos, a “fé na loteria”, a correspondência com a mãe, os filhos, a mulher. Junto com a “roupa do corpo”, o rádio de pilha, o relógio e os óculos, que no início do romance aparecem compondo a figuração monumental do protagonista, o que havia dentro da “carteira vazia”, único desses objetos que não fica aparente, “era tudo”. E é justamente ela que figura como um dos símbolos mais emblemáticos do infortúnio do herói.

1.5 “São Paulo é uma cidade deserta”

São oito milhões de habitantes
De todo canto e nação
Que se agriem cortesmente
Correndo a todo vapor
Se amando com todo ódio
Se odeiam com todo amor
São oito milhões de habitantes
Aglomerada a solidão

(“São, São Paulo”, Tom Zé, *Grande Liquidação*, 1968)

O capítulo que passaremos a analisar é fundamental para apreendermos o movimento que se arma na primeira parte do romance. Como apontamos anteriormente, vários procedimentos esboçados nessa primeira parte se intensificam no momento em que outras vozes emergem na narrativa: a fusão dos planos; a irrupção do passado no presente; a dificuldade em identificar os personagens que falam e a quem eles se dirigem; a confusão de espaços. Esses procedimentos estão implicados na variação do ângulo narrativo, na quebra do relato por meio da qual se engendra a dramatização da consciência dos personagens deixando entrever o modo como eles vivenciam os conflitos.

À exceção desse capítulo, as ações colocadas em primeiro plano na primeira parte se passam no Junco, espaço predominante no romance como um todo. A cidade grande, especificamente a cidade da qual retorna o protagonista, é aludida apenas de modo genérico, quando se enunciam as expectativas que ela desperta no imaginário daqueles que ficaram, e vislumbrada no capítulo cinco na confusão de espaço provocada pela embriaguez de Nelo que dá a conhecer alguns aspectos da sua vida em São Paulo,

como a menção à mulher e aos filhos que traz à tona a referência a lugares específicos da cidade bem como a existência de conflitos nessa relação.

Entretanto, embora a cidade não entre diretamente em cena na maior parte do romance, ela é uma presença ausente que se corporifica nas marcas deixadas na experiência do retorno, decisiva para o destino particular do herói e para destino do personagem que narra, bem como para o destino da família e do povo do lugar.

O caráter indeterminado da designação “essa terra”, presente no título de cada uma das partes e que no início de nossa análise apontamos como um dos “materiais de construção” do romance, está intimamente vinculado a essa presença ausente da cidade. E, embora pareça óbvio que o título do romance faça uma alusão imediata ao povoado localizado no sertão da Bahia, onde é ambientada boa parte das ações postas em cena, o caráter indeterminado da designação implica a necessária reavaliação da correspondência que fazemos entre o título do romance e sua matéria.

Essa é uma das questões que movem o interesse em relacionar a leitura desse romance com as produções literárias que tomaram como matéria a figuração do sertão, do sertanejo e da relação intrincada dessa representação com o problema do ponto de vista e da posição do narrador. A necessária problematização do ponto de vista enseja uma abordagem complexa daquilo que se constitui como a matéria dessas produções, uma vez que, como vários estudos já o demonstraram – e nesse sentido as análises em torno da literatura de Guimarães Rosa são de grande valia –, a particularidade da formalização configura a qualidade da matéria que, embora pareça a mesma, muda em consonância com o tratamento que ela recebe.

Nos apontamentos de Ligia Chiappini, presentes no prefácio à primeira edição de *Essa Terra*, encontramos uma importante sugestão de leitura em que a configuração da matéria recebe um tratamento condizente com a qualidade da construção ficcional que estamos analisando. A autora parte justamente do questionamento da avaliação que o romancista oferece da obra num depoimento, proferido sob o impacto de uma viagem pelo sertão da Bahia, segundo o qual o livro se “justificaria” pela homologia com as condições de vida de diversos lugares espalhados pelo interior, sobretudo nordestino, marcados pelo subdesenvolvimento¹³. Embora reconheça a pertinência de uma leitura

¹³Vale recordar que Antonio Candido em seu conhecido ensaio de 1970, intitulado “Literatura e subdesenvolvimento”, aponta em relação às produções literárias que se dedicaram à matéria regional que, não obstante “os melhores produtos da ficção brasileira” tenham sido “sempre urbanos” (com as devidas exceções, e Guimarães Rosa é uma delas), a “realidade econômica do subdesenvolvimento” manteria a “dimensão regional como objeto vivo”. Candido identifica o regionalismo como uma etapa importante

que identifique a homologia e ressalte o lastro documental do romance, a autora opta por ressaltar aspectos que esse recorte poderia obliterar, tendo em vista a maneira pela qual os “elementos tipicamente ficcionais” presentes no livro “alargam o documento, transfigurando a realidade para fornecer dela (paradoxo aparente de toda a arte) uma imagem mais profunda” (Leite, 1979, p. 3). A autora destaca justamente o modo como o romance dá forma aos conflitos vivenciados pelos personagens tendo em vista o “complexo de relações pelo qual autor e leitor também acabam na berlinda, porque são envolvidos pela rede dialógica do discurso ficcional, convite à autoanálise e à participação” (Leite, 1979, p. 3).

Como estamos pontuando, a intensificação dos procedimentos narrativos esboçados nos capítulos iniciais do romance engendra um movimento de aproximação em que os conflitos se dão a conhecer à medida que vão sendo incorporados na própria tessitura do relato. Essa incorporação implica a implosão do edifício erguido em torno do distanciamento do narrador que dá lugar à dramatização da consciência dos personagens, deixando entrever, pelas frestas abertas nas diferentes janelas, que os conflitos não se reduzem à dimensão aparente.

A posição fixa que, numa primeira camada de leitura, os personagens do pai e da mãe assumem, emergindo como personificações de valores opostos, é emblemática para pensarmos na complexidade dedicada ao tratamento dos conflitos. Pois, à medida que nos aproximamos dos personagens a partir de outros ângulos, somos convidados a redimensionar a perspectiva distanciada e perceber que aquilo que “externamente” aparece numa relação de polarização são momentos da experiência dos personagens, conflitos que eles vivenciam “internamente”, não como unidades biograficamente completas, mas, como autoconsciências abertas em relação às outras consciências. Esse redimensionamento pode ser pensado também com relação à figuração dos lugares e daquilo que eles representam, a propósito da polarização em que o sertão se configura como lugar do atraso e a cidade como lugar do progresso.

que fez com que a literatura focalizasse a “realidade local”. Na avaliação do crítico essa importância seria, contudo, datada e relativa a um momento que engendra a superação do próprio regionalismo, superação que tem na literatura de Guimarães Rosa um de seus maiores expoentes. É importante termos em vista essa avaliação e o movimento apresentado pelo crítico no referido ensaio, para avaliarmos a relação entre o tratamento estético da matéria regional e as mudanças de perspectiva em relação ao subdesenvolvimento que observamos no romance *Essa Terra*. Em nossa leitura, ao confrontar as expectativas positivas em relação ao progresso, *Essa Terra* se desvia da “verificação de quanto o atraso é catastrófico” (Candido, 2011, p.171) para sugerir a dimensão catastrófica do próprio progresso/desenvolvimento que produz miséria não apenas onde aparentemente ele falta.

Vimos como esse movimento de aproximação parte de um ângulo mais geral e distanciado a partir do qual Nelo é apresentado como um monumento, como aquele que retorna ostentando os emblemas do vencedor. O “desconhecimento” em relação àquilo que não pode ser percebido na camada aparente faz com que o gesto desesperado do herói provoque um desconcerto em relação às expectativas projetadas por esse ângulo mais geral. Num segundo momento, da perspectiva do personagem que narra e se destaca desse ângulo mais geral, começamos a entrever aquilo que está soterrado pela dimensão aparente, para, em seguida, nos vermos diante do corpo devassado do herói, onde alguns “segredos” nos são “revelados”.

O próximo passo nesse movimento é precisamente o momento em que o personagem que narra “desaparece”, cedendo a voz ao irmão que entra em cena relatando uma experiência vivenciada na cidade. Embora nos capítulos anteriores o ângulo narrativo experimente variações, a irrupção da voz de Nelo provoca um estranhamento, no sentido de que, num primeiro momento, não conseguimos identificar de quem é a voz dessa primeira pessoa do singular que se manifesta no início do capítulo dez. O determinante para identificarmos essa voz como sendo a de Nelo é a referência à cidade que aparece já no primeiro parágrafo:

Eles me agarraram pelas orelhas e pelo pescoço e bateram a minha cabeça no meio-fio da calçada. Berrei. Que meu berro enchesse a rua deserta, subisse pelas paredes dos edifícios, entrasse nos apartamentos, despertasse os homens, as mulheres e as crianças, rachasse as nuvens pesadas e negras da cidade de São Paulo e fosse infernizar o sono de Deus: – Socorro. Estão me matando (Torres, 2014, p. 55).

Enquanto a identificação do personagem que assume a narração fica suspensa até que pela referência à cidade possamos inferir que é a voz de Nelo, a indefinição de a quem se refere esse “eles” se mantém por mais tempo. A dificuldade de identificar os personagens nesse capítulo se combina à confusão de tempos e espaços dificultando também a identificação da ação que está sendo relatada. A bem dizer, fica em suspenso se estamos diante da narração de algo que “realmente” teria acontecido ao personagem, mas o que interessa observar, considerando que a verossimilhança não diz respeito à correspondência com o que “aconteceu”, é de que maneira a narrativa envolve o leitor na tensão implicada naquilo que está sendo contado.

O tom assumido nesse primeiro parágrafo e no início do segundo apresenta uma mescla entre relato “factual” e impressões subjetivas, o que leva a crer que o andamento

narrativo do capítulo seguirá essas balizas. Já no segundo parágrafo, entretanto, nos vemos diante de uma referência que desestabiliza a impressão inicial:

Uma luz se acendeu ao meu terceiro grito e um homem chegou à janela. Ficou olhando. Eles continuaram batendo a minha cabeça no meio-fio. A luz entrou no meu olho, dura e penetrante, como a dor. Era um holofote, era um facho, era uma estrela. Foi nesse momento que a mão de papai apareceu, me oferecendo um chapéu. – Cubra a cabeça. Assim dói menos. Tentei esticar o braço mas, quando a minha mão já estava quase agarrando o chapéu, levei nova pancada.
– Você me denunciou, Totonhim. Olhe o resultado. Fuxiqueiro de merda (Torres, 2014, p. 55, 56).

Considerando o andamento narrativo dessa primeira parte, o leitor já está habituado ao procedimento que articula o relato na forma da cena com comentários que manifestam o modo como o personagem que narra se sente diante da situação narrada. Nesse capítulo, todavia, como se não bastasse a quebra em relação à voz narrativa, o leitor depara com o estranhamento provocado pela atmosfera onírica que passa a dominá-la. O detalhamento da percepção construída através de relações de semelhanças entre a luz que se acende na janela, por exemplo, e a luz que entra no olho “dura e penetrante, como a dor”, faz lembrar as imagens utilizadas por Totonhim (o macaco numa corda; os ponteiros parados; os pêndulos do relógio) para referir-se à sua percepção nos momentos em que se apresenta implicado na cena relatada.

Não obstante, a articulação que vemos esboçar-se nos primeiros parágrafos desse capítulo indica tratar-se de qualidade distinta de relato, principalmente porque a voz que assume a narrativa não deixa dúvida de que esse outro narrador está profundamente envolvido no que está sendo contado. No caso de Totonhim, apontamos como ele, por vezes, dissimula seu envolvimento, se colocando na periferia daquilo que está sendo narrado. Apontamos também como esse procedimento está relacionado com o fato de o irmão mais velho ser apresentado como o protagonista por excelência, embora a posição de protagonista de Totonhim vá se revelando não menos importante.

Enquanto a posição de protagonista do irmão mais novo é dissimulada, é inegável que até esse momento do romance, embora outros personagens entrem em cena, todas as atenções estão voltadas para Nelo. A leitura desse capítulo, nesse sentido, concentra um interesse especial do leitor, considerando que, pela primeira vez, Nelo assumirá a voz narrativa. Vale notar que este capítulo – embora esteja vinculado de modo indissociável às outras partes do romance que contribuem para elucidá-lo, assim como ele é de fundamental importância para a elucidação do conjunto –, apresenta uma

estrutura que lhe reserva uma relativa autonomia, de modo análogo ao que observamos na segunda parte do romance.

Tendo em vista essa estruturação, é significativo notar a presença de um elemento que emoldura o capítulo e que, devido à sua aparente irrelevância, pode passar despercebida. Trata-se da presença do homem na janela, referência presente no início, no meio e no final do capítulo¹⁴. A primeira aparição do homem na janela é apresentada como reação ao berro do personagem na “rua deserta”, o pedido de socorro que sobe “pelas paredes dos edifícios”, entra “nos apartamentos” e parece despertar um único homem que, ao “terceiro grito”, chega “à janela” e fica “olhando”.

Essa observação é significativa do ponto de vista da caracterização da “grande capital” que, embora seja reconhecida precisamente pela densidade populacional marcada pela presença dos edifícios, é também percebida pelo personagem como uma “cidade deserta”. As “nuvens pesadas e negras” que fazem alusão à característica climática da cidade, identificada como um lugar em que “chove sempre”, compõe a atmosfera de desespero do personagem que se vê sozinho em meio a uma situação de violência e que, ao pedir socorro, só obtém como resultado a atitude indiferente de um único homem que chega à janela para observar.

Aqui, ainda estamos diante da caracterização circunstancial da cena, cujos contornos, embora estejam referidos à percepção do personagem e seu caráter impressionista, são relativamente nítidos. Essa nitidez vai sendo esboroada conforme outros elementos vão sendo mobilizados, porque eles não se “encaixam” na estrutura de um relato factual, mas são enunciados como parte da caracterização da cena. O aparecimento da mão do pai “oferecendo um chapéu”, por exemplo, à primeira vista parece estar completamente deslocado do contexto da cena. Entretanto, essa aparição não pode simplesmente ser encarada como fabulação em oposição à reprodução do que “realmente” aconteceu. Seria acertado considerar que não é a aparição que está deslocada do contexto da cena – como se fosse “mera” ilusão do personagem diante de uma realidade exterior à sua consciência–, e sim que a narrativa opera um deslocamento em relação às expectativas do leitor de que o real se apresente como algo distinto da

¹⁴José Edílson de Amorim, em artigo publicado no nº43 da revista *Travessia*, assinala a presença do “homem da janela” no início, no meio e no fim do capítulo, chamando atenção para a condição de “cidadão comum” e anônimo tanto de Nelo quanto do homem chamado a assistir a cena do espancamento. O autor vê nessa situação uma diferença “em relação à ficção do período, mais voltada para a tematização da violência contra militantes políticos de esquerda”, apontando como o relato de Nelo suscita uma “reflexão sobre a violência cotidiana como prática da atividade policial rotineira, voltada sobre a população marginalizada”, e conclui ser essa a outra face “da violência do estado contra a sociedade, além da repressão instrumental do regime militar” (Amorim, 2002, p. 15).

fabulação. O que aconteceu passa a segundo plano, porque é na narrativa que a experiência toma forma e as ações do tempo se processam.

No desenrolar da cena, surgem elementos ainda mais disparatados, como a fala dirigida a Totonhim, em que ele é acusado de delator. Se a aparição da mão causa estranhamento, ela pelo menos se mostra plausível se considerarmos que a referência ao chapéu evoca o conselho dado pelo pai e que essa lembrança vem à mente do personagem no momento em que ele está sofrendo a agressão. A delação de Totonhim, por sua vez, parece seguir outra lógica, já que Nelo só vem a conhecer o irmão depois que retorna ao Junco. Essa fala parece sugerir, então, que, no momento em que conta, Nelo está diante do irmão e que ao contar está revivendo a cena de modo a confundir tempo, espaço e personagens.

Em meio a essa confusão, temos a reprodução dos diálogos que lembram uma abordagem policial, cuja descrição denota a arbitrariedade com que na cidade (e não só nela, recordemos os métodos do sargento) a violência é praticada por aqueles que estão autorizados a portá-la. Note-se que a seleção do vocabulário é condizente com o ambiente em que a cena se passa e difere do vocabulário utilizado por Totonhim, a exemplo de quando ele se refere ao “pau de fogo” do sargento que contrasta com o “cano frio” que coça o ouvido de Nelo. No diálogo os homens cogitam “despachar” a vítima, e depois jogar o “presunto” no Tietê.

A referência ao Tietê também é digna de nota, e reaparecerá outras vezes no mesmo capítulo. Por meio dela a narrativa opera uma paródia do hino nacional e constrói um neologismo com o nome do rio “Às margens plácidas, águas turvas. Tietetânicas” que faz ressoar “titânico” (colossal) e “tetânico” (que assim como certos venenos podem causar espasmos musculares semelhantes aos do tétano). A justaposição das imagens articula essa dimensão colossal à magnitude dos “ventos frios”, que trazem os “homens fortes” do “Sul e do Norte”, e remete à mobilização dos trabalhadores que se realiza integrando os extremos do país. A abordagem policial não é menos sugestiva, afinal, num contexto como esse, em que uma grande massa de trabalhadores expropriados é lançada à própria “sorte” para satisfazer o apetite de um mercado de trabalho em formação, é necessário disciplinar os “vagabundos”.

O relato prossegue e retoma a narração de um ponto anterior, reintroduzindo a cena a partir de um enunciado que cumpre mais de uma função:

No princípio foi apenas a ilusão.

Eu ia correndo para o ponto final do ônibus, quando eles gritaram “Pega ladrão!” Não ouvi. E se tivesse ouvido nunca iria imaginar que era comigo

que estavam gritando. Continuei correndo e eles voltaram a gritar “Pega ladrão!” Me desviei dos carros, atropeliei pessoas, me bati contra os postes, sempre correndo. Eu não podia deixar que aquele ônibus partisse ali da Praça Clóvis sem que eu primeiro visse, com os meus próprios olhos, se a mulher e as duas crianças que estavam na fila eram quem eu estava pensando. “Pega ladrão!” – desta vez foi bem perto e eu pensei: – Roubaram um comerciante e este ônibus está roubando a minha mulher e os meus dois filhos. Forcei as canelas, avancei mais uns metros, mas já não adiantava. O ônibus partiu. E eu parei, botando as tripas pela boca, uma dor imensa no coração. Fui agarrado. – Volta, volta – me debato, esperneio, imploro. – Estou me endireitando, estou ganhando dinheiro outra vez, faço negócios, compro confecções aqui e vendo no norte do Paraná – me sacolejo dentro das malhas, uma rede de malhas: os braços. – Semana passada ganhei um dinheirão em Londrina, parei de beber, agora trabalho duro, volta – um alicate na barriga, um arrepio, um estremeço. – Volta, serei outro homem para você, serei outro Nelo, me perdoa, volta – um trompaço, mexem em meus bolsos, onde está a arma? – Não aguento mais, quero ver meus filhos, quero acordar todos os dias e ver os meus filhos – me apalpam, me beliscam, os faróis me atordoam, o povo me rodeia, todo mundo quer ver o que foi que houve, um ladrão. – Volta, volta, pelo amor de Deus. Comecei a chorar (Torres, 2014, p. 57, 58).

Em relação à situação posta em primeiro plano, “no princípio” está referido à reintrodução da cena, sugerindo que aquilo que está sendo relatado principia no momento em que o personagem “ia correndo para o ponto final do ônibus”, e principia como uma “ilusão” porque se refere aos possíveis equívocos do personagem. Ele se engana, por exemplo, com relação aos gritos, achando que não era com ele. Também a visão da mulher e das crianças que ele busca confirmar se “eram quem ele estava pensando” talvez fosse enganosa. Não obstante essa referência imediata, o enunciado deixa em aberto a qual “princípio” exatamente o personagem está se referindo como uma “ilusão”¹⁵.

A ilusão do princípio é sugestiva quando lembramos que a aparição da mão do pai, no começo do capítulo, evoca o conselho que não fora seguido; que Nelo “descobriu que queria ir embora no dia em que viu os homens do jipe” (Torres, 2014, p. 18) e que passaria três anos sonhando “todas as noites com a fala e as roupas daqueles bancários – a fala e a roupa de quem, com toda a certeza, dava muita sorte com as mulheres” (Torres, 2014, p. 18), e mais ainda quando consideramos que o conflito implicado nessa cena se refere aos desenganos com a mulher.

É esse desengano que aparece evocado no segundo parágrafo destacado onde a cena do espancamento se sobrepõe às falas dirigidas à mulher: o personagem suplica o perdão, diz que está se “endireitando”, que parou de “beber”, que agora trabalha “duro”,

¹⁵Se recordarmos o poema “A ilusão do migrante” de Carlos Drummond de Andrade, encontraremos afinidades com o drama desse personagem que retorna à sua terra (já morto?) de onde partira em busca do que poderia ser “apenas” uma “ilusão”.

que está “ganhando dinheiro” e faz promessas de ser “outro homem”, apelando ao amor pelos filhos e insistentemente pedindo que ela volte. A articulação dessas falas com a descrição dos gestos do espancamento é entremeada por períodos simultâneos que por vezes são coincidentes no sentido de que se referem tanto às falas dirigidas à mulher, quanto aos gestos do espancamento, a exemplo do período “me sacolejo dentro das malhas, uma rede de malhas: os braços” que se aplica tanto ao trabalho com a venda de confecções, quanto ao envolvimento pelos braços que o agarram.

Até esse momento em que a cena do espancamento se conjuga com as falas dirigidas à mulher, a identificação dos agentes da agressão continua suspensa, e é justamente na sequência dessa passagem que temos a revelação da identidade de um deles:

– Confessa, você ia raptar os meninos.
 – Confessa, você ia matar *sua* mulher.
 Olá Zé do Pistom, quanta honra. A que devo essa surpresa?
 Era ele mesmo, o baiano. O primeiro emprego que arranjou na vida foi por meu intermédio. Cobrador de ônibus: Penha-São Miguel Paulista. Depois virou polícia. Depois roubou a minha mulher e os meus filhos. – Onde está o revólver que você comprou para me matar? – Zé me revista, me alisa, me ferroa. Não sei como, qual foi o milagre, mas consegui dar uma joelhada em sua barriga. Então eles me pegaram pelas orelhas e pelo pescoço e bateram a minha cabeça no meio-fio da calçada.
 – Confessa, você é ladrão.
 – Confessa, você é vagabundo.
 – Confessa, você é marginal.
 Eu disse não, não, não, não.
 Não, não, não, não.
 Não.
 Marginal: uma avenida larga margeando o Tietê.
 Tietê: águas escuras, fundas. Tietetânicas.
 Ao fundo a cidade de São Paulo.
 Eles continuaram me batendo e já era tarde e não havia mais ninguém na rua e o homem que acendeu a luz e chegou à janela ficou só olhando, e eu gritei:
 – É mentira. É tudo mentira.
 – Confessa corno.
 Papai apareceu de novo, só a mão dele, agora sem o chapéu. A mão de papai vinha voando e eu pensei: vai me estrangular. Fechei os olhos.
 Não, não, não, não (Torres, 2014, p. 58,59, grifos do autor).

A identificação, suspensa até então, traz à tona, não apenas a confirmação de que se trata de uma abordagem policial, como também a ligação que um dos policiais mantém com o personagem. A abordagem mostra-se motivada precisamente por um conflito de ordem pessoal entre Nelo e Zé do Pistom: o “baiano”, “ele mesmo”. Aquele que já havia sido mencionado no capítulo dedicado à embriaguez de Nelo, que deixa escapar a referência ao “baiano”, mas se recusa a dizer ao irmão quem ele é. A

suspensão da identificação desse personagem está vinculada com o papel que ele desempenha no conflito entre Nelo e a mulher.

Se no diálogo que se estabelece no capítulo cinco Nelo se recusa a falar de Zé do Pistom, nesse relato ele apresenta a “ficha completa” desse personagem que se reduz à referência ao primeiro emprego que ele “arranjou na vida” por seu “intermédio”: cobrador de ônibus; à referência à mudança de emprego: “virou polícia”; e à referência ao conflito: “roubou a minha mulher e os meus filhos”. No início desse trecho, aliás, na fala de Zé do Pistom, o pronome possessivo “sua” aparece em *itálico*, destaque que enfatiza a ofensa que o “baiano” dirige a Nelo ao chamá-lo de “corno”.

Chama atenção o fato de Nelo se referir a esse personagem pelo vulgo “baiano”, Totonhim já havida estranhado essa identificação, afinal o irmão se referia a ele assim, mas também era baiano. A generalidade dessa identificação se conjuga à alcunha de Zé do Pistom, onde “Zé” pode se referir tanto a abreviação de José quanto à conotação de anonimato, que indica tratar-se de um sujeito “qualquer”. Zé é apresentado como um sujeito qualquer, migrante, que chega à cidade e consegue o primeiro emprego de sua vida por intermédio do primo, depois vira polícia, rouba sua mulher e seus filhos, e protagoniza a cena de violência que o herói sofre na cidade. Nesse trecho a abordagem se converte numa cena de tortura em que o policial coage o protagonista a confessar que “ia raptar os filhos”, “matar *sua* mulher”, que “é ladrão”, “vagabundo” e “marginal”.

A frase que abre o capítulo se repete na íntegra nesse trecho, retomando a narrativa do ponto em que o relato se iniciara. As repetições são recorrentes e produzem tanto o efeito de sugerir a ideia de um começo interminável, quanto de enfatizar a brutalidade da cena. A repetição da resposta negativa de Nelo também tem a função de dar ênfase à recusa do personagem em ser enquadrado como “ladrão”, “vagabundo”, “marginal”.

A referência ao Tietê também se repete, motivada pela acusação de marginal que, num processo de livre associação, evoca a “avenida larga” que margeia o rio, compondo a ferocidade da cena que tem como pano de “fundo, a cidade de São Paulo”. Na caracterização do momento em que é agarrado, Nelo faz referência ao movimento dos carros dos quais ele se desvia, à multidão que ele atropela, aos postes contra os quais ele se bate, elementos que concorrem para a caracterização da cidade e da circunstância em que ele é agarrado. No momento em que eles batem a sua cabeça contra o “meio-fio” da calçada, entretanto, “não havia mais ninguém na rua”, com a

exceção do homem na janela, referência que também se repete, só que desta vez os gritos não são de socorro, mas do personagem defendendo-se das acusações.

Diferente da frase que abre o capítulo, cuja repetição se dá na íntegra, a referência ao homem na janela se repete com uma sutil modificação. Num primeiro momento, o homem fica “olhando”, depois, “só olhando” e, nesse sentido, a repetição enfatiza a indiferença com a qual o único espectador da agressão reage aos gritos do personagem. Nesse movimento de retomada, outra imagem se repete: o pai aparece “de novo, só a mão dele, agora sem o chapéu”. Aquilo que vem à mente do personagem ao ver a mão do pai “voando” em sua direção sugere o sentimento de culpa que essa aparição parece evocar. O pai não mais oferece o chapéu para que o filho se proteja da dor, mas apenas a sua mão, cuja aparição faz o personagem temer a punição do pai.

A narrativa de Nelo muda a direção e mergulha no tempo, atualizando a cena do primeiro encontro com a mulher. Essa recordação dá destaque à figura de Zé do Pistom: o “cobrador de ônibus” que “tocava pistom aos sábados nos bailes das redondezas” de “Itaquera, na periferia de São Paulo”. Aqui, novamente, vemos referências mencionadas no capítulo cinco se repetirem, com mudanças sutis, mas não menos significativas, já que a referência aos bairros vem acompanhada da indicação de que se localizam na “periferia” de São Paulo. O destaque dado a Zé do Pistom enfatiza a admiração que a futura esposa de Nelo demonstra pelas habilidades do “maior artista do Junco” (Torres, 2014, p. 60), como a insinuar que esse primeiro encontro prenuncia o conflito que envolve os respectivos personagens.

Chama atenção o comentário da moça que, quando toma conhecimento de que eles eram “baianos”, demonstra surpresa com o fato, já que eles “não se parecem com os baianos, não têm a cara amarela e espinhenta como os outros e têm cabelos bons” (Torres, 2014, p. 60). Nelo interpreta isso como um sinal de que seus traços físicos o distinguiam dos baianos que carregam a pecha de tipos desqualificados, sua origem, assim, não o impediria de apertar “para sempre” o “corpo de mulher” que ele tanto desejava.

Esse comentário é significativo quando temos em vista que a estigmatização dos baianos¹⁶ na cidade de São Paulo se estendeu sobre os nordestinos de modo

¹⁶O documentário *Tem que ser baiano?*, de Henri Gervaiseau, lançado no ano de 1993, traz provocações interessantes para pensarmos sobre o tratamento recebido pelos migrantes nordestinos por parte das políticas do Estado que assume uma postura de incentivos às migrações, quando tenta resolver aquilo que se consagrou como “o problema da mão de obra”, e que depois passa a tratar as migrações como “problema” quando imputa à chegada “descontrolada” dos migrantes a culpa pelos conflitos sociais que

generalizante e adquiriu na linguagem comum uma conotação depreciativa que se fundamenta, entre outras razões, num juízo sobre os “efeitos negativos” da migração que são imputados ao migrante. A reação de Nelo diante do comentário da moça, e mesmo o fato de ele se referir a Zé do Pistom como “baiano”, soa como uma alienação do personagem que, por assim dizer, também é vítima do preconceito como objeto da imagem depreciativa que se cristaliza na figura do migrante.

Vale notar que a atitude depreciativa com relação aos baianos está referida a um modo de desqualificação social que mobiliza discursos e práticas racistas e, embora nem todo baiano seja negro, ou se reconheça como tal – como é justamente o caso dos personagens em questão –, do ponto de vista de quem busca se representar a partir de uma posição distinta, essas posições são equivalentes. O racismo aparece figurado em mais de um momento, como nessa passagem em que a futura esposa de Nelo se surpreende com o fato de ele ter “os cabelos bons”, ou quando, ainda nesse capítulo – num trecho que comentaremos mais adiante – Nelo menciona a reação negativa dos pais dela quando ela disse que eles iriam se casar.

O tratamento que o racismo recebe no romance, embora não seja aprofundado, parece condizente com a situação dos personagens que – na relação com o trabalho escravo que está na base do racismo, da formação da sociedade brasileira e da feição neutralizada e naturalizante com que a discriminação racial é praticada¹⁷ – se mostra mais vinculada à situação dos homens livres pobres do que à situação dos negros libertos. Se do ponto de vista que informa o racismo daqueles que se consideram cidadãos paulistanos, a exemplo dos pais da esposa de Nelo, a condição do migrante baiano parece equivalente à dos negros – identificados como pobres, marginais, ladrões, vagabundos –, do ponto de vista do pai de Nelo – que, como veremos na segunda parte, se reconhece como “moreno de cabelos lisos” demonstrando certo orgulho de alguém que “vinha da raça dos brancos” –, o fato de uma de suas filhas ter fugido com um

se engendram no processo de formação da capital paulista. O documentário põe em cena também o modo como os “paulistanos” que se consideram “raça pura” reproduzem uma atitude hostil em relação aos migrantes, sobretudo os nordestinos que, ainda hoje, são alvo de iniciativas de caráter explicitamente xenófobo, como é o caso de um grupo que se articula pela insígnia “São Paulo Livre”.

¹⁷A discussão que Acauam Silvério de Oliveira faz em sua tese (2015) acerca da sobreposição de mestiçagem e racismo a partir da análise de “Haiti” de Caetano Veloso nos parece uma boa entrada para o tratamento dessas questões que em nossa análise ficam aquém do debate (tanto pelo tratamento, por assim dizer, “secundário” dado à questão racial no romance, quanto pelo fato desse debate demandar um aprofundamento que não fez parte de nosso processo de estudo). Além da agudeza com que nos provoca a pensar sobre as contradições implicadas na discriminação racial, o estudo é digno de nota pela revisão do tratamento que o racismo recebeu na tradição do pensamento crítico brasileiro, apresentando em perspectiva histórica os termos do debate em torno da cultura brasileira e suas implicações ideológicas.

negro parece uma afronta tanto à sua autoridade de patriarca quanto ao preceito segundo o qual “Deus fez os brancos para os brancos, os pretos para os pretos” (Torres, 2014, p. 71,72).

Esses exemplos trazem alguns elementos para pensarmos no modo como os personagens representam a própria condição em contraposição à condição daquele que se apresenta como “outro”, no modo como essa representação é mediada e fundamentada em discursos e práticas que organizam a vida social e são por ela organizados, a exemplo das posições que os personagens personificam nas situações postas em cena no romance. Essas posições não são fixas e contribuem para complexificar essa construção que opõe resistência ao enquadramento tipificado e generalizante dos personagens ou mesmo à vinculação destes a valores coesos e estáveis. Muito embora os juízos emitidos se alimentem de representações cristalizadas, a imagem de si mesmos com a qual tomamos contato evidencia contradições na forma de apreensão dessa experiência enraizada numa sociabilidade que já não era estática e que está imersa num contexto de mudanças decisivas.

Essa é uma das qualidades que *Essa Terra* apresenta no tratamento da particularidade desse contexto para o qual a experiência dos personagens se mostra decisiva. Embora, como apontamos anteriormente, o Junco seja apresentado como um “lugar esquecido nos confins do tempo” (Torres, 2014, p. 13), onde nada “mudou” (Torres, 2014, p. 10) – cujo imaginário aparece vinculado à religião, ao messianismo, às histórias do cangaço, ao personalismo político, à ameaça da seca, em suma aos símbolos que caracterizam o sertão nordestino em sua aparente estagnação econômica e social –, o que a construção dramática da narrativa sugere é que as transformações se engendram a partir de pressões relativas ao contexto que está sendo transformado e não apenas sob o influxo do novo que movimenta uma terra “sempre igual a si mesma” (Torres, 2014, p. 53).

Importa considerar, nesse sentido, como os efeitos provocados pela variação do ângulo narrativo concorrem para desautomatizar o lugar que essas referências ocupam no repertório figurativo mobilizado. Vimos por exemplo que ângulo narrativo, mesmo quando se trata da perspectiva do narrador personagem Totonhim, não é o mesmo em todos os momentos e se constrói na relação com os outros personagens, em gestos de distanciamento, mas, sobretudo, num movimento de aproximação. Essa dinâmica envolve o leitor na complexidade da experiência que ganha forma no romance, pois ela

implica o constante redimensionamento dos conflitos colocados em primeiro plano para que eles possam ser apreendidos em suas feições contraditórias.

Nesse capítulo, em especial, ao mimetizar o inconsciente que, por assim dizer, não deixa escapar nada da experiência, tomam corpo aspectos contraditórios ofuscados pela aparente coerência que uma narrativa linear e racional poderia oferecer. Daí a importância das repetições, dos cortes e das associações que operam a fusão dos planos.

Chama atenção o modo como a confusão de espaço se articula por meio do símbolo do rio, do riacho, condensados na matéria líquida do “mijo” que “escorre quente e fedido” e se transforma em “chuva”, em “cerveja” em “água”. Como a própria narrativa sugere, as associações feitas com a matéria líquida evocada pelo “mijo” se assemelham ao funcionamento do inconsciente que tem na forma do sonho uma de suas manifestações mais expressivas:

Eles estão mijando na minha cara e eu estou tomando um banho no riacho lá de casa, as águas do riacho lá de casa vão para o rio Inhambupe que vai para o rio Tietê, seguro um tronco de mulungu, para não me afogar, bato com as pernas na água, devagar, sem pressa, sem medo de me afogar, o tronco escorrega e escapole, desço ao fundo, enfio a cara na lama, volto à tona, estou me afogando: – Socorro.

– Confessa, corno.

O par de chifres cresce na minha testa, vira um galho imenso, florido, flores vermelhas, lindas, radiante à luz da manhã. Agora o galho pesa, não me aguento de pé. Caio. – Cortem logo essa porra de vez.

– Não temos pressa – eles disseram.

O mijo escorre quente e fedido, é a chuva que Deus mandou na hora certa, viram como foi bom a gente plantar no dia de São José? Ajudei papai a plantar o feijão e o milho, eu, mamãe, as meninas e os trabalhadores, e todo dia eu acordava mais cedo, para ver se a plantação nascia, era bonito ver uma plantação nascendo, e mais bonito ainda era vê-la crescer, as folhas se abrindo, orvalhadas, da manhãzinha.

– Aonde você escondeu o dinheiro, ladrão?

Não, não, não, não.

Mijo: cerveja. Sonho: alívio.

Eles se aliviam sobre mim, me refrescam. Não podem bater e mijar.

Papai, tomara que tudo melhore, eu penso nisso o tempo todo, tomara que tudo melhore.

Nossos pastos já foram verdes, eu sei. Já não temos mais pastos.

Preciso mandar dinheiro para o senhor comprar de novo a roça e a casa que o senhor vendeu, tomara que tudo melhore.

Faço fé na loteria, toda semana. Jogo, perco, jogo, perco, nunca acerto.

Trabalho duro, tento me regenerar, até parei de roubar, digo, parei de beber.

Mijo: água. Sonho: calma.

Quantos serão? Não sei. Não os vejo. Uma dúzia, talvez. O pior de todos é esse Zé do Pistom, agora metido com a polícia. Agora mijam de dois em dois. Na minha cara. Até o senhor Zé, meu primo. Baiano.

Eu plantei um pé de fícus na porta, já deve estar uma árvore bem grande.

Eu plantei cinco castanhas, nasceram cinco cajueiros, na roça de mandioca.

Um dia eu mando dinheiro para o senhor comprar de novo a nossa roça.

Se dinheiro tivesse, mais eu fizesse, eu queria, creia, eu queria.

Mijo: remédio. Principalmente o de vaca.

Não consigo abrir os olhos, mas sinto que ainda estou vivo (Torres, 2014, p. 60, 61, 62).

O procedimento da repetição se intensifica e mimetiza as obsessões do personagem articulando-as com a cena de violência que tem seu ápice na humilhação do protagonista, com os policiais se “aliviando” sobre ele. O mijo que escorre na cara transporta o personagem para as águas do riacho onde o pai o ensinara a nadar segurando “um tronco de mulungu”, lembrança à qual só temos acesso quando, na dramatização da consciência do pai, ela aparece evocada. As águas do riacho vão para o rio que tem o nome da cidade vizinha (mencionada no início do romance) e esse rio deságua no Tietê que, como já pontuamos, aparece mencionado outras duas vezes nesse capítulo.

Das águas do Tietê, o mijo se transforma na chuva “que Deus mandou na hora certa” e transporta o personagem para a lembrança de quando ajudara o pai “a plantar o feijão e o milho” junto com a mãe, as irmãs e os “trabalhadores”¹⁸. Nelo se recorda de que “todo dia” acordava mais cedo “para ver se a plantação nascia” e a ênfase nessa repetição é significativa quando consideramos o modo como essa lembrança marca o personagem. A lembrança evoca os vínculos com o trabalho familiar e a nostalgia de um tempo que se perdeu, de uma relação distinta com o tempo, agora marcada por expectativas e necessidades mais imperativas que a espera da chuva e do crescimento da plantação.

A fala dirigida ao pai se refere justamente a essa perda e às mudanças que ela acarreta. Precisamente por isso o desejo de que “tudo melhor” é enfatizado: “penso nisso o tempo todo, tomara que tudo melhor”. E a melhora vem associada à necessidade de “mandar dinheiro” para o pai “comprar de novo a roça e a casa” que, como saberemos a partir da dramatização da consciência do pai, ele teve de vender para saldar a dívida com o banco. A “fé na loteria, toda semana”, também se mostra vinculada à tentativa de reparação dessa perda. Mas, assim como o seu destino parece ter sido lançado na roda da fortuna quando ele decidiu tentar a sorte na cidade grande, sua busca é marcada pelo fracasso das expectativas: “jogo, perco, jogo, perco, nunca acerto”.

Ainda nessa fala dirigida ao pai, o personagem faz referência à tentativa de se “regenerar” trabalhando “duro”. E em consonância com a linguagem dos sonhos, que

¹⁸ É significativo observar como na referência aos trabalhadores os membros da família não se incluem nessa categoria já que os produtos do trabalho, no caso o milho e o feijão, compõem a reprodução familiar e, nessa relação, terra e trabalho não parecem autonomizados.

libera o que está represado no inconsciente do personagem, presenciamos o conhecido ato falho: “até parei de roubar, digo parei de beber”. Na fala dirigida à mulher a referência ao fato de ter parado de beber também aparece vinculada à ideia de regeneração pelo trabalho duro e de que tudo pode melhorar pela aquisição de dinheiro. Não importa saber se efetivamente a falta de dinheiro teria levado o personagem a roubar, mas é significativo notar que uma das acusações da qual ele se defende, repetidas vezes, se refere justamente à acusação de “ladrão”.

O clímax dessa dramatização, embora toda ela seja carregada de momentos de alta potência dramática, corresponde justamente à fala dirigida à mãe que encaminha o desfecho do capítulo:

Mamãe, quando ela disse a seus pais que ia se casar comigo, eles se revoltaram:
 Todo baiano é negro.
 Todo baiano é pobre.
 Todo baiano é veado.
 Todo baiano acaba largando a mulher e os filhos para voltar para a Bahia.
 Mas nós nos casamos assim mesmo. Tivemos dois filhos (um dia ainda lhe mando um retrato dos seus netos).
 Depois ela fugiu com Zé do pistom e levou meus filhos.
 Zé está me matando. Eles estão me matando. Deve ser uma dúzia de homens, fardados e armados. Aqui, no meio da rua. Na grande capital (Torres, 2014, p.62).

O início da fala evoca precisamente o estigma do “baiano” que, se não impede o personagem de realizar o desejo de casar com a moça, também não impede os pais dela de expressarem a desaprovação de que a filha se case com um tipo desqualificado fadado a reproduzir aquilo que “todo baiano” faz. A sequência derradeira da cena é enunciada como uma ação em vias de provocar a morte do protagonista. Sua “morte” se passa “no meio da rua” na “grande capital” e, enquanto agoniza, ele evoca justamente um dos elementos que mais se repetem nessa dramatização e que pode ser pensado como núcleo de boa parte dos conflitos nela implicados:

Dinheiro, dinheiro, dinheiro.
 Cresce logo, menino, pra você ir para São Paulo.
 Aqui vivi e morri um pouco todos os dias.
 No meio da fumaça, no meio do dinheiro.
 Não sei se fico ou se volto.
 Não sei se estou em São Paulo ou no Junco.
 – Levanta, corno.
 Eles me mandaram dançar um xaxado. Não posso, não aguento, não suporto.
 Voltaram a me bater.
 O homem na janela deve ter saído da janela. Apagou a luz, desapareceu, foi dormir.
 São Paulo é uma cidade deserta.
 Outra pancada e esqueci de tudo (Torres, 2014, p. 62,63).

No item anterior indicamos que a “carteira vazia” pode ser pensada como um dos símbolos da busca fracassada do herói, e o que observamos na análise desse capítulo é um movimento de pôr em cena aquilo que está implicado nessa busca: desejos, motivações, expectativas que tomam forma a partir de suas escolhas, mas também limites, pressões, necessidades indissociáveis da experiência contraditória de individuação. A engrenagem da retrospectão é posta em movimento, a situação colocada em primeiro plano evoca situações passadas, atualizando-as. O passado é revisto a partir do presente e o sentido do presente a partir do passado.

Em retrospecto, lembremos que, no capítulo três, a atitude dos parentes em relação ao personagem que retorna é correr os “olhos em busca da mala”; é de expectativa de “ver a cor do dinheiro de São Paulo”; aquele dinheiro que ele mandava para a mãe, conforme o faz recordar uma das tias, imaginando um Nelo “rico” representado como aquele que, desde menino, “sempre teve sorte”. Também é a mala que faz Totonhim recordar do dinheiro “vivo, paulista, rico” que chegava em “envelopes gordos” de “mês em mês”, lembrança que, por sua vez, atualiza a fala tantas vezes repetida pela mãe em sua adoração pelo filho mais velho que cumpria, como bom exemplo a ser seguido, o papel de complementar os rendimentos da família numerosa.

Se, numa primeira aproximação, a partida de Nelo aparece motivada pela admiração que ele demonstra em relação aos funcionários do banco, os “homens do jipe” na expressão de Totonhim, a necessidade de dinheiro, embora de algum modo pressuposta, só será apresentada como motivação de modo direto e intensivo conforme o movimento da narrativa nos aproxima do personagem a partir desses ângulos diversos. Essa aproximação, no movimento da primeira parte, tem seu ápice no momento em que Nelo assume a voz narrativa, expondo a tensão entre vida e morte que ele experimenta na “grande capital”.

O desfecho desse capítulo encaminha o final da primeira parte e coincide com a iminente morte do protagonista, momento em que Nelo se dirige à mãe, dando ênfase ao dinheiro como motivação decisiva de sua partida para São Paulo, já contida nas exortações que ela lhe fazia quando menino. São Paulo aparece caracterizada como a capital da fumaça, dos carros e das fábricas: do dinheiro. Nela o personagem vive e morre “um pouco todos os dias”. A impossibilidade de permanecer ou voltar, que será retomada no quarto capítulo da terceira parte, enfatiza que o sofrimento e a morte do personagem se configuram não apenas no gesto derradeiro, mas na sobreposição das

pressões que ele experimenta cotidianamente em sua vida na cidade que remetem às pressões que estão implicadas na motivação da partida.

A caracterização de São Paulo como uma cidade deserta é significativa nesse sentido e está associada à impessoalidade das relações experimentadas pelo migrante, sobretudo quando comparada com a pessoalidade que marca as relações em seu lugar de origem. Enquanto o retorno e a morte de Nelo repercutem no Junco e parecem ter “mais significado” para a população do que o feito político de emancipação do povoado, a cena de violência que se passa na cidade parece ser uma entre outras. O homem na janela, mencionado pela terceira vez, desaparece, enfatizando a indiferença e a banalidade diante da violência, do sofrimento e da morte. A imagem da cidade deserta evoca, por isso, os habitantes que se aglomeram e se agridem, a impessoalidade das relações e a luta concorrencial pela sobrevivência na metrópole, onde o que comumente se considera a lógica do dinheiro e da mercadoria se impõe de modo violento sobre os migrantes empobrecidos, que mal alcançam remuneração para atender as necessidades de sua nova vida na cidade. Entretanto, a oposição entre as relações impessoais e pessoais como símbolos de sociabilidades regidas por lógicas diversas depende, nesse caso, da abstração da experiência do personagem que migra.

Buscaremos, ao longo de nossa análise, apresentar elementos para pensar como a mediação social da mercadoria não está presente apenas na cidade, tampouco na grande capital, e como ela se engendra também na socialização que o personagem vivencia no Junco. A confusão dos lugares é significativa nesse sentido e indica que a caracterização da cidade não se deixa reduzir à imagem que identifica os males da socialização à impessoalidade e à indiferença típicas das grandes metrópoles, idealizando a sociabilidade do “meio” rural. Mesmo porque, o modo como o romance apresenta essas relações não dissimula suas feições contraditórias e aponta constantemente o negativo daquilo que se toma apenas como positivo e mesmo o positivo daquilo que em geral se considera negativo.

A comparação da trajetória de Nelo com a de Totonhim, cujos termos se estabelecem a partir da leitura dos outros dois romances, é significativa para pensarmos que o sentido trágico desse primeiro não se restringe a não realização da busca por melhores condições de vida que aparece como uma das motivações de Nelo. Especialmente quando consideramos a expectativa de que se ele conseguisse mandar dinheiro para o pai comprar de novo a casa da roça “tudo” poderia melhorar, o que a análise do romance parece sugerir é que o trágico se manifesta no vínculo entre as

mudanças vivenciadas pela família, em especial na perda da roça, que da perspectiva do pai aparece como coroamento dessas transformações, e a perda experimentada por Nelo na cidade. O que nos leva a repensar o sentido dessa experiência de perda que parece se perpetuar no vínculo entre o pai e o filho mais velho. Um dos caminhos para repensar esse sentido é justamente considerar como a narrativa parte da perspectiva do irmão mais novo e aos poucos vai se aproximando da perspectiva dos outros personagens, e como a trajetória de Totonhim, que fica em aberto no final do primeiro romance, é marcada pela experiência dos outros personagens postos em evidência.

O diálogo truncado entre os dois irmãos, posto em cena no capítulo três, é indicativo desse vínculo. Enquanto Totonhim espera que o irmão “conte tudo de bom, todas as belas aventuras” que viveu, Nelo remói velhas feridas, manifestando pesar com a situação da família, sobretudo, em relação ao pai como aquele que mais se mostra atingido pelas mudanças.

Como observamos na análise do capítulo cinco, esse vínculo também se expressa na atitude de Nelo quando contempla “a casa e os pastos como se estivesse diante do túmulo de alguém que tivesse amado muito” (Torres, 2014, p. 38). Na retrospectiva de Totonhim essa cena evoca a reação do pai que ao deixar a casa “de uma vez para sempre, nem teve coragem de olhar para trás” (Torres, 2014, p. 38). Em nossa retrospectiva essa lembrança é importante para nos aproximarmos da segunda parte do romance, e do modo como essa ação ao ser dramatizada sugere pensar que a perda da roça não se reduz à perda das terras simplesmente, e se refere a uma mudança nas condições de reprodução da família que não diz respeito à manutenção da existência física, como se as necessidades materiais nesse contexto se reduzissem ao “de comer e o de vestir”.

O desejo, bem como as expectativas dos personagens, é inseparável daquilo que se apresenta como necessário, tanto do ponto de vista do desenvolvimento da ação no romance, quanto do ponto de vista da experiência para a qual ele acena. O drama do personagem evidencia um impasse, pois os conflitos só começam a se apresentar vinculados à falta de dinheiro quando a presença do dinheiro se intensifica e, nesse sentido, cabe uma pergunta sobre a qualidade da relação social que coloca a presença do dinheiro e se o dinheiro, nessa manifestação supostamente neutra, poderia fazer com que “tudo” melhorasse.

Uma pergunta sobre o dinheiro, que pretenda fornecer elementos para a crítica do capital como relação social, é momento de nossa reflexão que considera

indispensável a “busca crítica dos rastros que o capitalismo apagou sistematicamente” (Kurz, 1999a, p.2). Em nossa análise, entendemos que um dos principais caminhos interpretativos de *Essa Terra* está relacionado ao movimento de “voltar” ao passado para apreendê-lo na relação com o presente, ambos como momentos indissociáveis do processo que ganha forma a partir da experiência dos personagens, assim como a relação com os lugares expõe a impossibilidade de dissociar as feições atrasadas e modernas.

Essas feições, como estamos apontando, emergem da relação em que o moderno aparece como potência de redimir e superar o atraso. Os termos opostos se configuram na relação e parecem se definir mais a partir das expectativas em relação ao moderno do que a partir daquilo que a modernização realiza. Nesse sentido, é oportuno reconhecer, que a expectativa em relação ao progresso concentrou a “imagem da felicidade” que em nossa época esteve “indissolivelmente ligada à de redenção” (Benjamin, 2012, p. 242), no caso do Brasil, especialmente à ideia de superação do atraso. Reconhecemos no romance a dramatização dessas expectativas na experiência contraditória dos personagens e a partir dela buscamos apresentar momentos da formação dessa sociabilidade em que categorias como dinheiro se autonomizam e passam a mediar as relações como entidades quase naturais.

A imagem do progresso como redentor é dramatizada na trajetória dos personagens de modo a enfatizar o contexto de mudanças que de um determinado ângulo era vislumbrado como a passagem do infortúnio das condições depauperadas da família para o destino promissor na grande cidade, e se converte na passagem da prosperidade almejada para a adversidade marcada pela emergência de crises novas e profundas. Nesse nó podemos identificar aquela que aparece como a ação trágica em curso e, como estamos buscando reconhecer o trágico no vínculo entre a ação posta em primeiro plano e os momentos de que ela se compõe, voltamos nossa atenção para aquilo que acontece *por meio* dos personagens e não *aos* personagens, o que permite apreender, na estrutura de sentimentos que o romance capta, o modo como a tragédia moderna ganha forma nessa dramatização. Como ficção realista séria¹⁹, *Essa Terra* lança mão da história de um indivíduo, de uma família, de uma cidadezinha e alcança

¹⁹“Como sempre ocorre na ficção realista séria, a qualidade e o destino dos indivíduos e a qualidade e o destino de toda uma forma de vida são vistos na mesma dimensão e não como questões separadas” (Williams, 2011, p. 334).

uma experiência mais ampla cujo significado depende dessa estatura não diminuída do drama dos personagens.

Isso porque, no romance, a dimensão social não se faz presente como referência a um contexto que atua como pano de fundo no qual os personagens, por assim dizer, se inserem, e a observância desse tratamento tem pelo menos duas consequências para a análise que estamos propondo. No tocante às escolhas narrativas, a análise permite reconhecer a especificidade desse romance em relação ao conjunto da literatura brasileira, em especial os avanços que ele apresenta quando comparado à atitude disjuntiva que predominou na ficção regionalista e no romance social²⁰. No tocante aos resultados desse tratamento, pensamos que essa análise é uma entrada para interpretarmos o modo como o romance põe em perspectiva o processo social.

Não sendo pano de fundo, a dimensão social não emerge de um contexto que pode ser apreendido independentemente do modo como os personagens formulam a própria experiência. Não obstante o distanciamento tomado por Totonhim em alguns momentos esboce o gesto do “foi assim”, sustentando a pretensão de quem “sabe exatamente como as coisas aconteceram” e por isso pode explicá-las, a dinâmica narrativa se constrói a partir da sugestão. Essa atitude de sugerir difere do teor explicativo de um relato que pretendesse testemunhar as mudanças como se elas apresentassem um significado externo à experiência dos personagens, ou como se os personagens fossem incapazes de compreender o verdadeiro sentido de sua existência, e apenas o narrador conseguisse (por estar de fora) compreender e mostrar ao leitor aquilo que escapa aos personagens. Mostrando, por exemplo, como os personagens são movidos por ilusões, que o narrador e o leitor são capazes de reconhecer à medida que ocupam uma posição de esclarecimento.

Não por acaso enfatizamos a importância desse movimento que apresenta os personagens de uma perspectiva distanciada para confrontá-la nos momentos em que aproxima o leitor da experiência e, por assim dizer, incorpora à narrativa o inconsciente, a desorientação, a loucura, o desespero, a perda do controle. Abstraindo esse movimento, a primeira parte poderia ser lida, pela síntese oferecida pelo título *Essa*

²⁰Affonso Romano de Sant’Anna assinala, em resenha escrita no mesmo ano de publicação do livro, os vínculos desse romance com uma tradição “que tem seus melhores momentos no romance social de 1930”. Não obstante, no encalço do que o romance apresenta como novidade, a resenha aponta na quebra da cronologia e no entrelaçamento entre passado, presente e futuro – que oferece “uma história à vezes difícil de acompanhar” – um “avanço em relação à montagem dos romances sociais de 1930”, ressaltando a qualidade de uma construção ficcional na qual a “tragédia do indivíduo” e a “tragédia da comunidade” estão interligadas.

Terra me chama, como representação dos chamados dirigidos ao protagonista: o chamado da cidade grande e a promessa de prosperidade, as expectativas de que a vida melhore; o chamado da terra natal que o faz retornar e completar uma espécie de sina de enlouquecimento e morte. Nesse registro, como também sugerem os títulos das outras partes, os protagonistas figuram como objetos de uma ação movida por forças externas a eles. E nos parece particularmente significativo que na designação das partes que sintetiza, por assim dizer, a ação colocada em primeiro plano, a terra apareça personificando essas forças que atuam sobre os personagens.

A análise das mediações implicadas nessa relação com a terra e nos conflitos vivenciados pelos personagens tem nos indicado, entretanto, um caminho mais complexo do que o reconhecimento das personagens enquanto vítimas dessas forças. Esse modo de posicionar as personagens é fundamental para a leitura que estamos propondo, pois permite analisar o romance buscando apreender na relação entre personificação e autonomização um dos predicados do processo social que ele dramatiza.

É importante tentar formular por que consideramos esse jogo de forças como um dos aspectos decisivos do romance. Ele se evidencia, quando, por exemplo, vemos confrontada na experiência dos personagens uma ação que resulta de forças exteriores, que é momento da significação e um modo possível conceber essa experiência, com uma ação que resulta de um relacionamento complexo em que os personagens personificam essas forças, tomam parte, fazem escolhas, se orgulham, se arrependem, sonham, avaliam a própria experiência.

Aquilo que é percebido e vivenciado de modo pessoal e faz com que os personagens adquiram traços reconhecíveis não se refere a uma fisionomia humana geral e atemporal e sim a reações, contradições e possibilidades vivenciadas num contexto específico. Aproximar-se dessa experiência implica o reconhecimento de que o processo social em curso não prescinde de significação – como nos ensina a crítica da ideologia, a significação é uma força propulsora –, implica reconhecer também que a forma de dominação que este processo engendra é impessoal, mas não prescinde da dimensão pessoal.

A bem dizer, a existência de uma dimensão pessoal autonomizada se engendra no mesmo processo que coloca a impessoalidade das relações, e embora ambas se apresentem dissociadas são co-constitutivas. Essa dissociação é tão efetiva que, mesmo quando buscamos restabelecer esses vínculos, às vezes parece impossível conectar a

experiência do indivíduo isolado com a experiência mais ampla da sociabilidade, sem que se abstraia a própria dimensão pessoal ao submetê-la à hipostasia da “realidade social”.

Aproximando essa formulação do problema que seguiremos enfrentando na análise das outras partes, poderíamos pensar na visão distanciada e esclarecida do narrador como a chave para estabelecer o vínculo entre a dimensão pessoal e social dessa experiência, como tomada de consciência desse personagem a partir da posição ao mesmo tempo implicada e distanciada que o permite apreender uma conexão que seria ininteligível aos outros personagens. Quando, por exemplo, o personagem do pai formula a própria experiência em termos de derrota e Totonhim, na posição de distanciamento, pretende corrigi-lo falando em decadência, podemos entrever uma conexão sendo estabelecida do ponto de vista de quem, à distância, observa um fenômeno social e confronta essa significação com a reação pessoal de quem se vê engolido por ele. Mas, tendo como referência o próprio Totonhim, é preciso desconfiar não só dos juízos, mas da própria pretensão dessa postura narrativa, porque quem não se vê engolido pelo processo do qual esse “fenômeno” é momento? O narrador esclarecido? O leitor?

Mas que processo é esse? E como um conjunto de ações e transformações significativas pode ser capturado como “fenômeno”, resquícios de um passado abjeto, circunscrito, devidamente explicado, cujos rastros desaparecem e torna-se tão distante de nós que voltar atenção a ele nos dá a impressão de que “olhar para trás é perder tempo”? O que seria, por exemplo, a “tragédia coletiva do sertanejo” (Vasconcelos, 2000, p.166), como imagem que desperta terror ou piedade, senão momento da formação dessa relação social de dominação que experimentamos de modo violento nos diversos âmbitos da reprodução social?

Essa configuração nos parece decisiva, para perseguir o vínculo entre os desdobramentos “indesejados” da socialização capitalista e o processo de imposição do trabalho; entre a imagem da felicidade e da redenção que dá corpo às expectativas positivas em relação ao progresso e a violência da dependência reificada onde a necessidade emerge imperativa e violenta como uma “lei natural”.

O vínculo entre a dimensão pessoal e social dessa experiência costuma ser buscado no tratamento que o romance dedica à migração, como esse “fenômeno” associado a um repertório analítico e figurativo, tema de trabalhos sociológicos, de representações artísticas, objeto vivo dos diagnósticos do planejamento e dos discursos

políticos. Não descurando a importância de cotejar o romance com esse repertório, entendemos que há outros tipos de vínculos que podem ser estabelecidos entre a experiência da migração vivenciada pelos personagens e o processo social que é indissociável dessa experiência. Nosso esforço, nesse sentido, é interpretar o romance buscando apreender essa estrutura de sentimento, reconhecendo o modo como esses vínculos estão inscritos na experiência que ganha forma no romance.

2. O BAQUE DA CANCELA

2.1 “Sua alma, sua palma”

Como vimos, o capítulo dez opera uma mudança na organização da primeira parte que se expressa principalmente na voz narrativa e, de modo correlato, no arranjo específico que a dramatização da consciência de Nelo imprime em termos estilísticos. Aquilo que à primeira vista configura um relato factual, depoimento de uma situação de violência sofrida pelo personagem, se atualiza na forma da cena com tal intensidade que é como se Nelo estivesse revivendo ao contar, de modo a recompor, paralelamente à ação posta em primeiro plano, as motivações e os vínculos implicados nessa situação, espécie de sentença de morte do protagonista.

No movimento de aproximação que estamos acompanhando, essa mudança da voz narrativa coincide com a intensificação de alguns procedimentos que apontamos no início de nossa análise como responsáveis pela ambivalência e indeterminação que complexificam o tratamento do tempo, a posição do narrador e a caracterização do espaço e dos personagens. Embora esse movimento não seja linear, a quebra que observamos opera uma mudança de orientação que prepara o fechamento da primeira parte e a passagem para a segunda.

Nesse ínterim, temos o capítulo onze onde, de modo breve²¹, vemos retornar a voz narrativa de Totonhim, apresentando a reação do pai diante do filho morto:

Papai tira o chapéu, se benze, e em seguida descobre a cabeça do morto.
Diz:
– Sua alma, sua palma. Sua capela de pindoba.
Depois me pergunta onde estão as tábuas e as ferramentas.
Começa a fazer o caixão (Torres, 2014, p.63).

A breve aparição da voz de Totonhim – que até o capítulo nove seguia no comando, ainda que com diferentes atitudes narrativas – assinala uma mudança de postura que, assim como as outras variações, está relacionada com a situação posta em cena. Nessa, especificamente, a atitude é fundamentalmente descritiva: introduz a cena, reproduz uma fala do personagem em discurso direto, outra em discurso indireto e finaliza sem comentários, o que aparenta uma atitude isenta, muita embora o tom

²¹É importante recordar que o capítulo seis se assemelha ao onze tanto pela brevidade quanto pelo fato de apresentarem respectivamente a reação da mãe e do pai diante do filho morto. Retomaremos o capítulo seis na análise da terceira parte, mas é significativo ter em mente essa semelhança para avaliarmos o contraste no modo como a reação desses dois personagens é dramatizada.

cerimonioso indique algo mais do que isenção. Essa atitude merece ser tida em consideração quando pensamos nesse capítulo como passagem para a segunda parte.

Em primeiro lugar, porque essa cena retoma a reação dos personagens diante do retorno e do suicídio de Nelo que fica em suspenso no capítulo dez. Em segundo, por tratar-se justamente da reação do pai, personagem que será posto em destaque na segunda parte. De modo especial, porque a sentença proverbial evocada pelo pai sintetiza um aspecto decisivo do romance, relativo ao modo como os personagens interpretam a própria experiência e a experiência dos outros personagens, nesse caso o modo como o pai avalia a trajetória do filho. Mas fundamentalmente, porque em termos estilísticos essa cena prepara a transição da voz narrativa que observaremos nessa segunda parte.

Como apontamos anteriormente, nos enunciados que nomeiam cada uma das partes, a ação posta em destaque parece resultar de uma relação em que os personagens figuram como objetos de forças externas a eles, na posição de vítimas. Numa relação assim definida eles apenas sofreriam os efeitos de um processo que os determinam e em relação ao qual não tomam parte. Esse processo, apreendido a partir de uma situação limite “sem remendo ou conserto” (Torres, 2014, p. 72), mobiliza diferentes interpretações nas representações dos personagens, por vezes é afirmado como espécie de sina, por outras é representado como resultado de suas escolhas, como um erro cometido que os tornam responsáveis pela própria queda, ou ainda como resultado de forças externas personificadas por agentes próximos ou distantes.

Embora pareçam incompatíveis, essas formas de interpretar se complementam e são responsáveis pela qualidade do processo dramatizado no romance. É necessário reconhecer nessa dramatização que a dimensão da vontade e as escolhas dos personagens são momentos do processo e decisivos para a apreensão dos conflitos que eles vivem na relação com os outros e internamente. Essa dimensão é colocada em primeiro plano quando os personagens manifestam orgulho pelas próprias realizações ou pela realização daqueles que admiram, ou quando a culpa é mobilizada, seja a culpa imputada a outros personagens, seja a culpa assumida que aparece na forma do arrependimento. Por outro lado, os personagens estão longe de ser apresentados como senhores do próprio destino e, na rede intrincada da qual participam, a dimensão da vontade e suas escolhas se mostram indissociáveis dos limites e das pressões a que estão sujeitos.

A fala que o pai dirige ao filho morto parece sintetizar o vínculo entre a dimensão da vontade implicada na escolha e o contexto de pressões em que essa escolha se realiza. O provérbio “Sua alma, sua palma. Sua capela de pindoba” está relacionado ao arbítrio individual e a uma escolha feita em detrimento de um conselho, aquele que teima em não seguir o conselho, ao escolher, se torna responsável pela própria sorte. Embora a atitude do pai em relação à escolha de Nelo seja, como veremos, de reprovação, sua reação diante do filho morto é compreensiva, não exatamente no sentido de quem compreende as razões do filho, mas no sentido de quem reconhece os próprios limites e se vê diante de algo que só pode compreender nos termos de uma experiência que já não pode mais ser compartilhada²².

O vínculo entre o pai e o filho mais velho parece distinto daquele que caracteriza a tradição, como experiência que se transmite entre gerações. É justamente a ruptura com a tradição que configura o vínculo que vemos dramatizado ao longo do romance e, de modo especial, nessa segunda parte. Como estamos sugerindo, o sentimento de uma perda irreparável é comum a esses dois personagens e, embora não se deixe fixar numa imagem única, a perda das terras e da casa da roça retorna constantemente como imagem que parece plasmar esse sentimento.

Aqui, é significativo recordar novamente a cena apresentada no capítulo cinco em que Nelo contempla a “casa e os pastos como se estivesse diante do túmulo de alguém que tivesse amado muito” (Torres, 2014, p. 38), observando como o narrador interpreta o gesto do irmão como expressão do sentimento de perda que afeta principalmente o pai que, ao deixar a casa de “uma vez para sempre, nem teve coragem

²² Quando nos referimos a essa impossibilidade temos em vista pelo menos dois sentidos. Um deles retoma a formulação de Benjamin, presente no ensaio sobre o narrador, onde a arte de narrar se mostra indissociável da faculdade de intercambiar experiências, e onde a “experiência que passa de boca em boca” é apresentada como a “fonte a que recorreram todos os narradores”. Benjamin apresenta a figura do narrador pelo senso prático que se manifesta no ensinamento contido nas narrativas: “o narrador é um homem que sabe dar conselhos aos ouvintes” (Benjamin, 2012, p. 216). A afinidade apontada entre a narrativa e a sabedoria contida nos provérbios nos é particularmente sugestiva. Quando consideramos o provérbio evocado pelo pai, por exemplo, observamos que o senso prático inscrito na forma do provérbio versa sobre a importância do conselho. Benjamin sugere ainda que os provérbios sejam pensados como “ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um gesto, como a hera abraça um muro” (Benjamin, 2012, p. 239). E essa qualidade de ruína de uma prática que já não se faz presente, nos parece interessante para pensar como a fala proverbial do pai assinala a ruptura com a tradição da qual ele aparece como espécie de último representante, já que ela não se perpetua na geração dos filhos. É significativo observar também, como a fala do pai nos faz recordar a atitude do “velho” que comentamos na análise dos capítulos que se passam no espaço da venda. Assim como o “velho” se opõe ao julgamento do coro, reivindicando o reconhecimento dos limites da compreensão humana, a fala e os gestos do pai, ainda que mobilize um juízo relacionado ao conselho que não fora seguido pelo filho, evoca a mesma atitude do “velho” ao reconhecer a importância do arbítrio e a impossibilidade de entender e julgar os motivos do filho morto.

de olhar para trás” (Torres, 2014, p. 38). É justamente a cena do pai tendo de abandonar a casa e as terras que é colocada em primeiro plano na segunda parte, onde entrarão em cena, de modo intensivo, aspectos que na primeira parte ficam indicados ou apenas sumarizados. No movimento que apresentamos na primeira parte, essa cena do capítulo cinco representa uma mudança no modo como Totonhim se aproxima do ponto de vista do irmão, num gesto que parece acolher e se interessar por aquilo que não é dito ou não pode ser percebido numa primeira aproximação.

Um dos recursos utilizados para essa aproximação é a presença de comentários que fazem inferência acerca daquilo que o irmão esteja sentindo e pensando, inclusive a partir daquilo que lhes é comum, já que o personagem que narra também se apresenta implicado. Esse movimento se intensifica ao longo do romance e os procedimentos mobilizados para se obter o efeito de aproximação estão relacionados à variação do ângulo narrativo e a variação estilística. Já indicamos na análise do capítulo dez como a aparição da voz de Nelo recorre a recursos específicos para dramatizar a consciência do protagonista. Voltemo-nos para a especificidade dessa segunda parte onde a consciência do pai é dramatizada.

Diferente da primeira, essa segunda parte não é dividida em capítulos e se concentra na ação de um único personagem, apresenta uma divisão em blocos, sempre iniciada de modo a retomar a cena colocada em primeiro plano ou desencadeada por algum elemento das diversas interrupções que constituem a maior parte da narrativa. Em primeiro plano temos a narração do dia em que o pai deixa a casa e as terras que teve de vender para saldar a dívida com o banco; essa ação compreende o intervalo entre o nascer e o pôr do sol, respectivamente o momento em que o pai desperta e o momento em que parte para Feira de Santana.

O primeiro aspecto para o qual chamamos atenção se refere ao narrador e, mais especificamente, à atitude narrativa. Já não estamos diante de um narrador em primeira pessoa, qualquer que seja o ângulo a partir do qual ele fale, e sim de um narrador em terceira pessoa que se refere ao personagem como “ele”, a partir de uma posição de distanciamento. Esse distanciamento é relativo à instância que funda a narrativa já que tanto no tom como no estilo a perspectiva do narrador parece fundir-se com a do personagem. É preciso ter em consideração também que antes de se referir ao personagem como um “ele”, pronome que dependendo do contexto pode indicar uma relação próxima ou distante, o narrador se refere ao personagem como “o velho” e que

essa forma de identificar o personagem retoma o modo como os próprios filhos se referem a ele num dos diálogos posto em cena na primeira parte.

Em primeiro plano temos a ação apresentada na forma da cena, onde os gestos e os pensamentos do “velho” são seguidos de comentários sobre o impacto que essa situação provoca no personagem. Esse impacto é enunciado pela voz narrativa que nos coloca diante da cena, mas o ângulo assumido pelo narrador nos aproxima da percepção do personagem. Aos poucos essa a cena passa para o plano periférico e os pensamentos do personagem ocupam o primeiro plano, evocando uma série de eventos que compõem a atmosfera do “baque da cancela”.

Todos esses eventos, incluindo essa situação, conduzem a narrativa para um momento anterior àquele do retorno e do suicídio de Nelo, momento que compreende uma série de outros, onde eventos e representações relacionados ao contexto de mudança ganham seu lugar na tessitura narrativa. Na primeira parte, como já nos referimos, alguns desses momentos são indicados e situações importantes são apresentadas de modo sumário – a exemplo da chegada do banco – em conexão com a situação da partida, do retorno e da morte de Nelo. De alguma forma, como leitores, estamos informados dessas conexões a partir da narrativa de Totonhim que, se posicionando em diferentes ângulos, oferece uma espécie de quadro das relações no qual podemos situar aquele “agora” onde “tudo terminou”.

Mas como o passado se atualiza, não é simplesmente dado como passado, como coisa morta, esse quadro não é fixo, e diante dele não basta apenas observar, encaixar as situações de modo a recompor uma linha do tempo onde os eventos se revelem numa relação de causa e consequência. No movimento pendular da primeira parte, há um agora, o presente da narração, mas há também um antes e um depois da situação impactante que funda esse agora, de modo que cada evento seja precedido ou sucedido por outro, a depender do momento que se toma como referência. Como o tratamento do tempo não se estabelece a partir de uma ordem exterior à experiência dos personagens, a série de eventos não se encaixa simplesmente no tempo, elas são também tempo, assim como o narrador personagem, cuja imagem dos ponteiros parados pretende oferecer uma síntese.

As interrupções, que suspendem a situação posta em primeiro plano nessa segunda parte, merecem igual ou maior atenção, igual porque são momentos de um mesmo processo, maior porque aparentam ser acessórias quando comparadas às circunstâncias decisivas. Nelas é notável a persistência de alguns eventos, imagens e

representações que conferem unidade à narrativa. A repetição de alguns motivos é decisiva, e não por acaso muitos deles dizem respeito à relação com a terra, nos vários planos que compreendem essa relação e as mediações que a constituem.

A exemplo do título dessa segunda parte, *Essa terra me enxota*, que nos reporta a um tema consagrado pela ficção regionalista: as migrações motivadas pela seca, a imagem dos retirantes abandonando sua terra natal pela falta de chuva que inviabiliza condições mínimas de sobrevivência. Mas sabemos que, embora a experiência da migração esteja no cerne dos conflitos que movem o romance, ele não trata daquela “tragédia coletiva do sertanejo, diante da hostilidade do meio físico e dos flagelos da natureza” (Vasconcelos, 2000, p. 166). Também não estamos diante de uma narrativa centrada no conflito entre trabalhadores rurais despossuídos e grandes proprietários de terra, base de uma literatura, não só de ficção, que se dedicou a mostrar o quanto a ênfase nos flagelos da seca mascarava relações de favor e as pressões sofridas nas relações de poder local, onde o controle sobre a terra foi expediente de mobilização e exploração do trabalho.

Em nossa dissertação de mestrado apresentamos uma análise de *Grande Sertão: Veredas* que articula terra, trabalho, capital e violência para tratar da particularidade das relações sociais de produção que se estabelecem no contexto figurado no romance e interpretá-la como o modo de ser da territorialização capitalista na transição da colônia para o Estado nacional em processo de formação. Considerando os nexos entre a formação dos Estados nacionais e a acumulação capitalista, em particular o brasileiro que se forma em relação ao sentido moderno e capitalista da colonização, a feição atrasada e tradicional dessas relações foi analisada de modo a considerar os liames do processo de territorialização desde a colônia, tendo em vista o modo como a apropriação territorial se articula com a imposição do trabalho.

Não obstante a particularidade das relações de produção estudadas se defina na relação com o Estado nacional em formação, o seu modo de ser remonta à espécie de trabalho livre que desde a colônia era mobilizado em atividades como a pecuária que, embora subsidiária, teve uma importância decisiva no povoamento do interior (Prado Jr., 1969). A particularidade das relações de produção nesse “momento regional” (Rente, 2013, p. 153) da territorialização capitalista foi interpretada tendo em vista a mobilização do trabalho, como processo de acumulação de capital *como* relação, que permitiu acumular condições para que as relações de produção assumissem a forma do assalariamento e da juridificação. Embora não linear, essa mobilização tem momentos

de inflexão decisivos, onde o longo processo de expropriação se consubstancia na autonomização entre terra, trabalho, capital e violência, na formação das categorias da relação capital que se engendra nas filigranas das relações de produção particulares.

O nó da produção de mercadorias na colônia, cujo sentido é a acumulação capitalista e não se refere a outro modo de produção, é apresentado a partir do vínculo com o processo de acumulação primitiva, tendo em vista o trabalho escravo e as relações de produção entre homens que, embora considerados livres em relação ao estatuto da escravidão, não se realizava em termos de compra e venda da força de trabalho. A “expropriação do povo do campo de sua base fundiária” (Marx, 1984, p. 263) que produziu trabalhadores livres na Europa, é marcada pela violência de uma acumulação originária que põe os termos da relação capital-trabalho: acumulação de meios de produção nas mãos de poucos de um lado, e acumulação de trabalhadores que não tem nada para vender além da própria pele de outro.

No capítulo XXIV d’*O Capital* Marx analisa o caso da Inglaterra, tomada como referência da acumulação primitiva movida nas metrópoles, para apresentar como a estrutura econômica da sociedade capitalista na Europa proveio da decomposição da sociedade feudal. Quando tomamos essa análise como referência para tratar da formação do capitalismo no Brasil é preciso ter em conta que, a despeito das analogias, não faz sentido falar de feudalismo para se referir à organização social que se estabelece na territorialização colonial. Ainda assim, sabemos que as relações de produção e a reprodução social que estão na base da formação do Estado brasileiro assumem formas que não coincidem com a estrutura econômica da sociedade capitalista, e, nesse sentido, é importante considerar a particularidade do processo que conforma na ex-colônia a separação entre produtores e meios de produção, onde o trabalhador torna-se livre vendedor de sua força de trabalho.

No encalço dessa particularidade, interpretada como momento da imposição do trabalho e formação da relação de valor, a leitura que estamos propondo do romance *Essa Terra* busca dar continuidade aos problemas colocados por essa interpretação. E, nesse sentido, partimos da análise das relações figuradas no romance, de modo a considerar os diferentes momentos que compõem a reprodução da vida social em que as categorias da relação capitalista estão se formando, não apenas referidas ao espaço da produção, às abstrações da economia política, mas como abstrações concretas que se formam na prática social. O reconhecimento da forma de dominação específica da sociabilidade capitalista, indissociável das formas de pensamento que não são meros

reflexos de uma base econômica, implica a investigação do modo como essa sociabilidade se organiza a partir dessas abstrações. Uma forma mediada pelas coisas que se torna dominante e atravessa as mais diferentes esferas da sociabilidade, tanto mais tornada natural quanto se internalize os termos da relação econômica.

Quando enfatizamos a importância de considerar a dependência reificada num contexto onde as relações parecem se organizar fundamentalmente a partir da dependência pessoal, temos em vista compreender a produção da força de trabalho como mercadoria, a conformação da dupla liberdade do trabalho, que em sua complexidade não pode ser apreendida apenas no momento em que a *mobilidade* (Gaudemar, 1977) está formada. A dependência reificada se engendra não apenas onde os valores de uso necessários à reprodução só são acessados mediante dinheiro, como mercadoria. Mesmo onde a reprodução social se realiza mediante o acesso a valores de uso que só virtualmente podem se tornar equivalentes de dinheiro, onde a monetarização é esporádica, se engendra um complexo de necessidades, desejos e dependência que estão indissociavelmente articulados à mediação social da mercadoria.

Essas considerações são importantes, sobretudo, tendo em vista as interpretações do romance que identificam o conflito dos personagens na ruptura com as relações tradicionais, tomadas em oposição às relações capitalistas. Essa oposição se expressa em variadas dimensões, entre as quais se destaca a identidade entre o trabalho familiar e um modo de vida tradicional de relação com a terra, aparentemente regido por uma lógica diversa, que teria sido açambarcada pela lógica capitalista no contexto de transformações dramatizado no romance. O principal problema dessa oposição é o tratamento externo daquilo que aparece como sendo especificamente capitalista. De nossa perspectiva, esse tratamento que enfatiza a ruptura como resultado da imposição de um elemento externo à sociabilidade tradicional, não permite apreender momentos importantes do processo social que o romance transfigura. E sem considerar esses momentos perdemos de vista as contradições e os vínculos entre a dimensão pessoal e social da experiência dramatizada.

A ação colocada em primeiro plano nessa segunda parte traz muitos elementos para pensarmos nas mediações que complexificam esse processo. O baque da cancela, que sintetiza o impacto da situação vivenciada pelo personagem ao ter que deixar a roça, não se refere simplesmente à pressão sofrida diretamente por uma relação implacável com um agente externo, como é o caso do banco. Não se trata de diminuir a importância da chegada do banco e da mudança que ela consubstancia nas relações, e

sim considerar os diferentes momentos que compõem o processo que ganha significação a partir desse ponto de ruptura. Nas representações a que temos acesso pela dramatização da consciência do “velho” essa situação pode ser apreendida como coroamento de um processo que perpassa a relação com a mulher, com os filhos – em especial o mais velho –, com o sogro, com o irmão, com parentes distantes, compadres e conterrâneos.

A posição que esse personagem ocupa em cada uma dessas relações, nos diferentes momentos de que elas se compõem e que nos são dados a conhecer, possibilita perceber alguns movimentos que complexificam sua caracterização bem como a experiência da qual ele aparece como representante. A sutileza desses movimentos, os lampejos em que podemos entrever dúvidas, hesitações e fragilidades do personagem, concorre com os contornos rígidos da imagem de homem orgulhoso de suas origens, do trabalho com a terra, de sua força física, sua integridade moral, sua autoridade como pai. A sobreposição das representações a partir das quais o personagem interpreta a própria experiência oferecem elementos para que o leitor se aproxime dos conflitos implicados nessa dramatização de modo a perceber discontinuidades, que contradizem a posição estática que ele ocupa como representante de valores aparentemente coerentes e estáveis.

É importante analisar os recursos estilísticos por meio dos quais temos acesso a essas representações, tendo em vista que as estratégias narrativas, embora imprimam uma organização específica a essa segunda parte, devem ser avaliadas considerando o ponto de vista organizador do romance. A análise realizada até aqui sugere pensar sobre a insuficiência de um ponto de vista exterior que pretenda dar conta de apreender o sentido da experiência ao confrontar aquilo que os personagens parecem ser incapazes de perceber. Ao transitar do narrador testemunha para o narrador protagonista, o ponto de vista organizador projeta suas insuficiências na imagem do narrador Totonhim. A postura distanciada do narrador esboça aquela pretensão de quem pode compreender melhor porque tomou consciência, visto que, instruído e desiludido, não estaria preso às expectativas alimentadas pelos “outros”. Quando tomada como chave para interpretar o romance, essa postura resulta na adesão irrefletida ao discurso desse narrador identificado a partir de sua posição “privilegiada” (Gonçalves, 2014, p. 73) ²³.

²³Essa adesão fica patente na análise que Gonçalves (2014) faz do romance. Para ele a atitude de Totonhim é de denúncia e “revela uma profunda consciência das más condições de vida do sertão, bem como de suas causas” (Gonçalves, 2014, p. 81). Além disso, essa consciência o habilitaria a desqualificar

Ainda que Totonhim esboce essa pretensão, no movimento que traz à tona a sua posição de protagonista experimentamos o encurtamento da distância que a sustenta, tanto na aproximação do ponto de vista de Totonhim com o dos outros personagens, que deixa entrever suas próprias “ilusões”, quanto nos efeitos que essa aproximação produz na narrativa, implicando a participação do leitor que se vê diante de uma trama intrincada onde é preciso redimensionar constantemente os conflitos.

O gesto de distanciamento nos remete àquele tipo de narrador realista que observa qualquer aspecto da assim chamada realidade com a pretensa objetividade para que ela se deixe capturar “tal qual é”, ou seja, em sua verdade. Ele nos remete também a um ponto de vista que pretende deslindar, como representante de interesses do povo ou da classe, os mecanismos ideológicos, expondo os conflitos a partir de uma perspectiva que critica a exploração econômica e a dominação que ela engendra. Ponto de vista especialmente caro, já que essa perspectiva se tornou emblemática no chamado romance “social” e do “Nordeste”, em relação ao qual *Essa Terra* não deixa de estabelecer um intenso diálogo direta e indiretamente. Não obstante a forma de dominação capitalista esteja no horizonte da crítica que orienta a interpretação que estamos propondo, interessa em nossa análise enfatizar o modo como o romance elabora criticamente esse ponto de vista, confrontando, inclusive, a qualidade da dominação que a posição de esclarecimento pretende elucidar.

O infortúnio do personagem, colocado em primeiro plano nessa segunda parte, não se refere apenas a trajetória de sua família e não restam dúvidas da generalidade dessa situação como um dos nexos que permite interpretá-la articulando a dimensão pessoal e social dessa experiência. E para tanto, não precisaríamos recorrer a dados que comprovassem a generalidade e justificassem a sua importância, mostrando, por exemplo, como o romance reúne aspectos da experiência social, com um lastro

a perspectiva ingênua dos outros personagens “Totonhim, ao contrário da mãe, dos irmãos e dos outros moradores de Junco, não demonstra o encantamento que alimenta a vontade desses personagens de deixar o sertão. [...] Em seu relato, Totonhim tende a mostrar o lado ingênuo da atitude desses personagens [...]” (Gonçalves, 2014, p. 82). Essa adesão se mostra inclusive na posição que o próprio autor se coloca quando emite juízos acerca da visão “equivocada” dos personagens: “O pai enxerga como ingratidão a atitude dos filhos de o abandonarem sozinho no campo, fazendo com que ele perca a propriedade, o que, **na verdade**, apenas reproduz uma tendência comportamental do jovem sertanejo que ambiciona vivenciar novas experiências, que deseja uma melhoria no seu estilo de vida e não vê perspectivas de mudança permanecendo em sua terra de origem.” (Gonçalves, 2014, p. 102, grifos meus). Entre outros exemplos do tipo de juízo que encontramos nesse estudo, nos chama particular atenção esse modo de confrontar o ponto de vista do personagem com base em um conhecimento do “comportamento do jovem sertanejo” que nos pareceu bastante superficial e, mesmo que corresponda à “verdade” não nos parece um procedimento proveitoso para análise diminuir a estatura dos personagens em suas representações espontâneas em proveito de um conhecimento mais verdadeiro sobre a “realidade”.

documental não desconsiderável. Basta considerar a importância que a relação com a terra desempenha na dinâmica narrativa, e o modo como ela se caracteriza fundamentalmente pelo signo da transformação: “nossos avós tinham muitos pastos, nossos pais tinham poucos pastos, nós não temos nenhum” (Torres, 2014, p. 16); considerar que a debandada da geração mais nova fez de São Paulo “um caminho da roça” (Torres, 2014, p. 53); que as “casadas enlouqueceram e arrastaram os seus homens e suas filhas para as cidades” (Torres, 2014, p. 14); que muitos maridos “vão e voltam, sozinhos, com uma mão na frente e outra atrás” (Torres, 2014, p. 15).

A relação insensível com os homens do banco, legitimada pela esfera política “o banco tinha a garantia do presidente” (Torres, 2014, p. 17), impulsiona a formação de um mercado de terras que se beneficia do endividamento e não atinge apenas o “velho”. Quando o banco retorna “trazendo as promissórias vencidas”, assim como ele, “todos os seus compadres estavam quebrados ou pendurados no banco, com suas próprias dívidas” (Torres, 2014, p. 87).

Esses elementos compõem o contexto de transformação que será analisado nessa segunda parte a partir do impacto sobre o personagem do pai. Há, entretanto, outro nível em que esses nexos podem ser percebidos a partir da experiência dos personagens, que não se deixa reduzir à elucidação dos mecanismos referidos à esfera da política e da economia que pressupõem tanto sua autonomia quanto a determinação que elas exercem sobre os outros momentos da sociabilidade. Como estamos assinalando, o processo dramatizado compreende não apenas uma ação onde os personagens são atingidos por forças externas, mas também um momento dessa ação que passa pela vontade, pela representação positiva dessa dimensão que engendra uma gama de imagens contraditórias acerca da experiência e daquilo que os personagens personificam nas relações.

2.2 “Olhar para trás era perder tempo”

E nos parece muito natural que também os tempos idos possam ser vistos: diante da dor e da catástrofe, não aconselhamos alguém ou nós mesmos a “não olhar para trás”? (Chauí, 1990, p.32).

Como já comentamos, embora o título dessa segunda parte remeta, num primeiro momento, à imagem consagrada da seca ou às relações de poder que “enxotam” da terra, a ação apresentada envolve uma trama complexa que não se reduz a ilustrar as expectativas despertadas pelo título. Ainda assim, mesmo tendo como referência a não

coincidência é preciso ter em conta como esse modo de conceber a situação, a partir da ação de forças externas, vai ao encontro das representações do personagem. E em relação a esse aspecto é significativo observar que durante toda essa segunda parte a perda da terra estará associada ao conflito com a mulher, insistentemente sendo apresentada como consequência direta desse conflito, no sentido de que o personagem atribui à esposa a culpa pela sua ruína. Esse modo de conceber, em especial a culpabilização da mulher, é tão persistente que Costa (2006) sugere pensar que essa segunda parte poderia ser lida como “essa mulher me enxota”²⁴.

Embora não despropositada, essa leitura esbarra na oposição cristalizada daquilo que esses personagens personificam e parece não apreender aspectos contraditórios que o movimento das representações do personagem permite entrever. Nesse movimento os conflitos que aparecem como externos ao personagem são apresentados também internamente, trazendo à tona aquilo que é inconsciente, que foge ao controle e faz emergir nexos inesperados.

A imagem da terra, aquilo que ela designa, é antes um conjunto de relações em processo e nessa segunda parte, de modo especial, esse conjunto é dramatizado a partir de uma série de situações que adquirem significado a partir do infortúnio do personagem. Embora as transformações implicadas nesse processo envolvam toda a família, o significado que elas têm para o pai se singulariza, já que ele é apresentado como aquele que fora atingido de modo decisivo:

O velho bateu a cancela, sem olhar para trás.

Mas não pode evitar o baque, o último baque: aquele estremecimento que fez suas pernas bambearem, como se não quisessem ir. Pensou: – Benditas são as mulheres. Elas sabem chorar.

Três pastos, uma casa, uma roça de mandioca, arado, carro de bois, cavalo, gado e cachorro. Uma mulher, doze filhos. O baque da cancela era um adeus a tudo isso. Já tinha sido um homem, agora não era mais nada. Não tinha mais nada.

– Malditas são as mulheres. Elas só pensam nas vaidades do mundo. Só prestam para pecar e arruinar os homens.

Suas pernas não queriam ir, mas ele tinha que ir. Tinha que chegar a rua e pegar um caminhão para feira de Santana, de uma vez para sempre.

– Tudo por culpa dela – continuou pensando. – Por causa dessa mania de cidade e de botar os meninos no ginásio. Como se escola enchesse barriga (Torres, 2014, p. 67, 68).

A introdução dessa segunda parte oferece elementos importantes para a apreensão dos conflitos tendo em vista o modo como eles ganham corpo no andamento

²⁴“A terra o enxota, a mulher o enxota, a segunda parte intitulada “Essa Terra Me Enxota”, poderia também ser lida como *essa mulher me enxota*.” (Costa, 2006 p. 72).

narrativo. Um narrador em terceira pessoa introduz a cena apresentando uma ação do personagem. Embora breve, a ação é caracterizada a partir de um detalhe que lhe confere densidade “o velho bateu a cancela, sem olhar para trás”. Essa densidade sintetiza a dinâmica dessa segunda parte, já que a trama se constrói não a partir do que “aconteceu”, mas no modo a partir do qual aquilo que aparece como uma ação acabada se conecta a outros momentos da experiência.

Considerando que “essa terra” designa um conjunto de relações em processo, entendemos que “essa terra me enxota”, mais do que apresentar a perda da terra a partir das suas “causas” e do impacto que ela tem sobre o “velho”, dramatiza o modo *como* os personagens atuam personificando categorias que se objetivam nesse conjunto. O ângulo escolhido favorece essa dramatização, pois o narrador, limitando sua participação na direção da cena – com a exceção de alguns momentos que comentaremos mais adiante –, concentra-se nas representações do personagem que “sofre” a ação. Desviando-se do registro factual de um processo que poderia ser definido a partir de uma relação causal, esse ângulo permite abarcar nexos mais sutis, a partir dos quais o conflito entre os personagens, embora apareça rigidamente polarizado, pode ser apreendido a partir daquilo que eles personificam e a partir das contradições que essa relação engendra.

O modo como o gesto que introduz a cena é caracterizado apresenta uma fórmula que se repete ao longo dessa segunda parte, ela se concentra no olhar do personagem como gesto que encerra uma relação com o tempo e com o sentido da experiência. Gesto que está referido à percepção mais imediata do personagem nas situações postas em cena, mas também a uma percepção mediada pelas representações de toda uma vida condensadas pelo sentido da perda. O movimento do olhar faz emergir na tessitura narrativa conexões entre momentos que se atualizam e são resignificados a partir da situação colocada em primeiro plano.

O gesto de não olhar para trás indica que o baque da cancela provoca um sofrimento que o personagem pretende evitar que seja ainda maior. Esse gesto remete à visão da casa que está sendo deixada, à recordação da vida que o personagem já teve ali, olhar para trás significa voltar-se ao passado e ver nele aquilo que fora perdido, que não se repetirá. O sentimento de perda desse personagem que não “teve coragem de olhar para trás” (Torres, 2014, p. 68) dá a tônica dessa segunda parte e retoma o comentário de Totonhim ao qual nos referimos anteriormente. É importante não perdermos de vista esse comentário, e o modo como ele se volta para o gesto de não olhar para trás para

pensarmos nos pontos de contato entre a atitude narrativa que se arma na segunda parte e a atitude ambivalente do narrador Totonhim.

Esse gesto qualifica uma ação externa que poderia ser observada à distância, mas vale notar como a partir dele a narrativa se direciona aos pensamentos do “velho” que implicam uma aproximação com o ângulo de visão desse personagem. Alguns pensamentos são enunciados *como* pensamentos “pensou” (Torres, 2014, p. 67); “continuou pensando” (Torres, 2014, p. 67), mas o narrador transita entre os discursos e, como mantém a unidade de tom, a passagem para o estilo indireto se processa de modo a produzir um efeito de que não há narrador ali e de que estamos diante do pensamento, quase em estado bruto, do personagem.

Chama atenção o modo como o controle dos sentimentos, pressuposto no gesto do personagem, está associado à identidade masculina, e como esta identidade está referida à terra, ao trabalho e à posição de autoridade que o pai ocupa na família. A necessidade de deixar a terra é dramatizada como perda dos atributos daquele “que já tinha sido um homem, agora não era mais nada”. Essa perda provoca um sofrimento específico, relativo à própria posição masculina e que se intensifica dentro dela já que não pode ser manifesto, tem de ser contido, pois perder o controle dos sentimentos fere ainda mais essa identidade. O gesto de não olhar para trás significa a tentativa de autocontrole, de evitar o baque, mas como a própria situação aparece como coroamento da perda de controle do personagem sobre a própria vida, assim também o baque “não pôde” ser evitado. É justamente no momento em que se dá conta da necessidade e ao mesmo tempo da impossibilidade de autocontrole, que o pensamento do personagem se volta para a representação das mulheres como “benditas”, pois, podem manifestar os sentimentos, “sabem chorar”.

Vários momentos da narrativa remetem a essa perda de controle, assim como aos atributos que compõem a identidade masculina construída em oposição às mulheres e por isso mesmo indissociável dessa posição, ainda mais considerando aquilo que a esposa personifica em relação às mudanças vivenciadas pela família. E nesse sentido, é significativo notar que, antes da referência direta à esposa, as mulheres são mencionadas de modo geral, como “benditas”, mas, sobretudo, como sucessoras de Eva, a partir da “imagem cristã da mulher como ‘poço de pecados’” (Scholz, 1996, p.21), e, portanto, “malditas”.

A articulação entre a imagem das mulheres como “malditas”, que “só prestam para pecar e arruinar os homens”, e a culpabilização da esposa, se repete durante toda a

narrativa dessa segunda parte e está implicada na dramatização daquele que aparece como um dos principais conflitos do romance: o conflito entre os valores de uma sociabilidade regida pela tradição, onde o trabalho familiar representa a condição de perpetuação desses valores e os valores de uma sociabilidade em ascensão marcada pelo surgimento de novas necessidades, pelas expectativas em relação ao progresso, à escolarização e à migração para as cidades.

Essa repetição, bem como as diferentes manifestações desse conflito nas representações a que temos acesso pela dramatização da consciência do personagem, retoma elementos da narrativa do pecado original que se combinam a outras referências para compor uma espécie de narrativa de origem. Do ponto de vista organizador do romance, tanto a segunda parte quanto sua organização interna concentram essa função de apresentar um momento anterior do processo implicado nos eventos colocados em primeiro plano.

Tal narrativa de origem mobiliza interpretações sobrepostas que se contradizem e complementam. É significativo perceber, por exemplo, como a origem do “mal” que acomete o personagem se inscreve na culpabilização da mulher e no registro da condenação de um pecado primeiro, que estaria na base da condição e do sofrimento humano. Nesse registro, o conflito se apresenta pressuposto e as consequências das ações dos personagens parecem confirmar a condenação original e a inevitabilidade da culpa que se estende a todos. Não obstante, como na narrativa do pecado original o gesto transgressor de Eva antecede o de Adão, por mais que a culpa recaia sobre todos, ela tem sua primeira encarnação na figura da mulher. E, como veremos, embora o personagem se debata com o arrependimento em relação às próprias escolhas, carregando sua parcela de culpa, no plano das representações em que os conflitos se externalizam, sua ruína aparece subordinada às escolhas da mulher: “Tudo por culpa dela – continuou pensando” (Torres, 2014, p. 67).

Embora essa forma de apresentar o conflito ponha em destaque as interpretações religiosas, já ironizadas pelo narrador Totonhim – que se apresenta como quem reconhece na religião “o ópio do povo” –, a ideia de uma narrativa de origem e a própria remissão ao pecado original não se restringe a crítica da alienação religiosa²⁵. A

²⁵A referência a uma condenação prefigurada também se inscreve, como veremos, na interpretação das mudanças como símbolos que confirmam as sagradas profecias e anunciam o “dia do juízo”, como se tudo nessa terra estivesse “condenado desde o princípio” (Torres, 2014, p.124). Num certo sentido, esse modo de interpretar apresenta-se como mediação entre os personagens e uma instância mais geral que, notadamente presente nas interpretações religiosas, dá sentido à sua existência particular.

culpabilização das mulheres é momento do processo de naturalização da dissociação sexual (Scholz, 1996) que se manifesta objetivamente nas relações sociais que conhecemos, mas cujo conteúdo misógino mais das vezes fica relegado ao inconsciente e ou identificado às manifestações violentas de indivíduos “irracionais”. Embora a culpabilização da mulher remonte à narrativa do pecado original, ainda assim, ela não pode ser pensada como persistência das representações de uma sociedade confinada no catolicismo e no tradicionalismo patriarcal, em oposição à modernidade burguesa e à relação de valor aparentemente neutra no que se refere aos conteúdos sexuais²⁶. Pensamos que, nesse caso, a representação da mulher como pecadora fornece, antes, elementos para pensarmos no modo como a sociabilidade capitalista se engendra a partir de relações que aparentemente lhes seriam antagônicas e inconciliáveis.

É justamente a constituição do capitalismo como formação social historicamente determinada que está em questão quando consideramos o processo que o romance dramatiza. Esse processo, entretanto, é comumente interpretado de modo a enfatizar, na experiência dos personagens, o conflito entre duas sociabilidades, pressupondo um modo de ser do capitalismo, onde a lógica da mercadoria se estende sobre outra que lhe seria distinta. Essa ênfase dificilmente conduz à investigação da constituição dessa forma social, sempre pressuposta, que aparece numa relação de externalidade com a sociabilidade “pré-capitalista” (Dias, 2014) figurada no romance. Se considerarmos, entretanto, a mercadoria e a relação de valor dos produtos de trabalho como “determinada relação social entre os próprios homens” que para eles “assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas” (Marx, 1984, livro I, tomo I, p. 71) e, por isso, como forma social em processo, podemos apreender no romance momentos importantes da constituição dessa forma e da especificidade da dominação que ela engendra.

2.3 “O sisal da sua ruína”

Agora, sobressentia aquelas angústias de ar, a sopitação, até uma dor-de-cabeça; nas pernas, nos braços, uma dormência. A aflição dos pensamentos. Parece que eu vivo, vivo, e estou inocente. Faço e faço, mas não tem outro jeito: não vivo encaçado, parece que estou num erro... Ou que tudo que eu faço é copiado ou fingimento, eu tenho vergonha, depois... (Rosa, 1977, p. 178).

²⁶“O universalismo abstrato do moderno sistema produtor de mercadorias sempre despertou a impressão de que fosse relativamente neutro sob o prisma sexual. Mercadoria é mercadoria e dinheiro é dinheiro; onde estaria inscrita aí uma valoração dos sexos? A sobrevivência das estruturas patriarcais na família e na sociedade podia parecer assim, numa análise superficial, um mero resquício do passado pré-moderno” (Kurz, 2004, p. 239, 240).

De modo geral, as análises do romance, embora variem em termos de enfoque e perspectiva, acenam para os efeitos da expansão do capitalismo sobre a experiência dos personagens, pressupondo uma relação de externalidade entre o contexto particular do Junco e as determinações implicadas na transformação desse contexto. Com diferentes matizes, as leituras costumam associar o sofrimento dos personagens à violência da socialização capitalista. E, nesse sentido, a problemática que perseguimos em nossa interpretação do romance em relação à especificidade da forma de dominação capitalista se aproxima dessas leituras. Entretanto, e sem entrar no mérito da atenção e do aprofundamento que as análises dedicam a essa problemática, pensamos que a explicação mobilizada por elas, ao pressupor um modo de ser do capitalismo já formado, perde de vista momentos importantes do processo dramatizado no romance. De nossa perspectiva, a conexão entre esses momentos e os conflitos que se destacam no romance adquire uma importância distinta quando entendemos o capital *como* relação, onde uma forma social em processo se torna dominante.

A pressuposição de que o trabalho familiar representado no romance constitui outro modo de produção não permite perceber nessa relação que reúne “unidade produtiva e lar” (Boechat, 2013, p.142), um processo de expropriação em curso, no qual as abstrações da mediação da mercadoria se fazem sentir, não obstante a produção direta dos meios de vida apareça como finalidade que nega a produção mercantil. Nessa segunda parte, de modo especial, vemos sintetizados momentos determinantes da expropriação que se engendra nas relações de produção particulares, e que não se refere somente à esfera da produção projetada no acesso aos meios de subsistência como forma de organização do trabalho destacada e distinta das relações reconhecidamente capitalistas. Ela se refere a momentos importantes da reprodução social nesse contexto no qual as necessidades não reduzem a “encher barriga”, e o acesso à terra está em relação com uma forma particular de apropriação territorial que engendra diferentes expedientes para mobilizar trabalho.

Tendo como referência o modo como a expropriação comumente é entendida e apresentada, o aspecto que mais chama atenção nessa segunda parte é o vínculo entre a perda das terras e a migração para as cidades. O modo como esses dois eventos são apresentados, tendo em vista a trajetória do pai e do filho mais velho, faz com que eles não só se articulem como coincidam com a chegada do banco. Vimos como, na primeira parte, Totonhim apresenta a partida de Nelo em conexão com a chegada dos homens do

banco, expressa na admiração que Nelo demonstra em relação àquilo que eles representam. Se recordarmos, entretanto, os elementos que aparecem dramatizados no capítulo dez, perceberemos como as motivações implicadas na decisão de partir remontam a outros momentos e personagens.

Entre esses personagens está justamente a mãe, a quem o pai atribuirá a culpa pela sua ruína e, nesse sentido, é interessante observar um movimento que se arma nessa segunda parte onde essa culpabilização sempre retorna, mas cada vez compondo um quadro mais ampliado e complexo do que se apresenta à primeira vista. Como já comentamos, a culpa aparece num primeiro momento referida às mulheres em geral, que “só prestam para pecar e arruinar os homens” e, num segundo momento, ela se particulariza e se expressa na figura da esposa, mais especificamente na sua “mania de cidade e de botar os meninos no ginásio. Como se escola enchesse barriga” (Torres, 2014, p. 68).

Esse quadro vai se ampliando aos poucos, na medida em que os pensamentos do personagem se voltam a objetos e imagens que o fazem recordar situações implicadas nesse conflito. Vale notar como o gesto do olhar é constantemente retomado nesse movimento, mais especificamente o impulso em conter esse gesto, como tentativa de abafar as recordações e controlar os sentimentos que elas despertam. Mas, como dissemos, a narrativa se orienta a partir dos gestos involuntários e, cada vez que a recusa ou a impossibilidade de olhar é enunciada, emerge na narrativa a imagem daquilo que virtualmente o personagem veria e os pensamentos e sentimentos que o acompanham:

Se olhasse para trás, veria a grande árvore na porta, sombreando o avarandado – a árvore que ele, a mulher e o filho mais velho plantaram. O filho desapareceu no mundo, contra a sua vontade, para nunca mais voltar. Era ainda um menino a bem dizer. Aquela coisa tonta foi a favor. Arreliou o tempo todo, enganjou, infernizou o juízo do povaréu das redondezas que veio em romaria, para lhe dar conselhos, pedir, pedir, pedir. E foi assim que ele se deu por vencido, como se tivesse de assistir de braços cruzados à sua própria desgraça daí por diante (Torres, 2014, p.68).

Como nessa passagem, em que a imagem da árvore motiva a lembrança da mulher e do filho, e a lembrança do filho é lançada para a órbita do conflito com a mulher. Nesse arranjo, o conflito se objetiva na posição contrária do pai em relação à partida do filho mais velho, dando relevo para a posição da mulher, enunciada anteriormente de modo sumário na “mania de cidade”. A insistência da mulher em apoiar a partida do filho para a cidade é apresentada como uma pressão que está na origem de uma série de outras pressões que culminam na “desgraça” do personagem. O

enunciado “foi assim” explicita esse sentido de encadeamento, de uma situação disparadora diante da qual o personagem se “deu por vencido” e partir da qual passaria a se sentir impotente em relação àquilo que ela desencadeia.

No quarto bloco dessa segunda parte, onde a história da dívida com o banco começa a ser apresentada de modo mais detido, o confronto com as decisões da mulher é retomado em conexão direta com essa situação que culmina na perda das terras. Embora, como veremos, o empréstimo seja apresentado como uma escolha do personagem, feita, aliás, em detrimento do conselho do sogro, essa escolha é justificada pelas pressões que o “velho” passa a sofrer depois que a mulher decide se mudar para Feira de Santana para botar os filhos no ginásio. E aos poucos deparamos então com novos elementos que ampliam essa cadeia. A ampliação do quadro não impede que o fluxo do pensamento do personagem se volte constantemente contra a mulher, mas desvia esse fluxo para outros momentos, personagens e situações que suspendem o conflito e vão compondo de modo complexo a fisionomia do personagem bem como o contexto de relações das quais ele participa.

Desse modo, a ênfase no conflito com a mulher merece ser avaliada tendo em vista as pressões que os personagens experimentam e o modo como eles internalizam essas pressões, já que aquilo que eles personificam está na relação com um processo que envolve diferentes momentos da experiência pessoal e social. Quando atribui a culpa pelas mudanças à mulher, o personagem parece estar convencido de que “se a mulher não tivesse endoidecido por esse negócio de cidade e os filhos tivessem ficado, ele não precisaria de trabalhadores, não precisaria de dinheiro de banco nenhum” (Torres, 2014, p. 79). Mas se nessa avaliação a necessidade de tomar dinheiro emprestado do banco aparece como consequência da decisão da mulher, outros momentos se dão a conhecer pondo em evidência pressões e motivações que não se reduzem a esse conflito. Quando, por exemplo, o personagem se questiona por não ter seguido o conselho do sogro se justifica recordando a vez em que tinha experimentado uma plantação bem-sucedida:

Ocorre que uma vez tinha experimentado uma plantação de fumo, que deu certo. Foi um ano de muita fartura. Sobrou dinheiro para rebocar e cair toda a casa, que por anos e anos incandescia as vistas de quem passasse pela estrada. Tirava-se o chapéu para o homem bem de vida que morava nela. Fez até um balaústre no avarandado e pintou as portas e as janelas de azul. Arrancou as velhas pedras do chão, que substituiu por tijolos novos, como nas casas dos fazendeiros afortunados. Comprou roupa nova para ele, a mulher e os filhos, duas roupas para cada um. Naquele ano também lhe disseram que fumo era novidade, torrava-se os cabelos da cabeça na plantação, porque fumo dava muito trabalho e acabava por não render nada.

Pura amofinação. Ele tinha a mulher e os filhos para o eito, não gastou muito e encheu a burra. Uma dinheirama que não acabava mais. Pensou que com o sisal ia dar a mesma sorte [...] (Torres, 2014, p. 85, 86).

Nessa recordação percebemos a presença elementos que complexificam a imagem desse personagem caracterizado, de modo geral, como representante de um modo de vida tradicional, sobretudo, em oposição à mulher que teria “endoidecido por esse negócio de cidade”. Da perspectiva da mulher, a reprodução da família envolve necessidades que não se reduzem a encher barriga, já que a escolarização e o acesso a outras vantagens que a cidade oferece também passam a se apresentar como necessários para a reprodução social nesse contexto. Mas embora o marido aponte as aspirações da mulher como “mania” ou “ vaidade” em oposição à ideia de necessidade, ele também parece reconhecer necessidades que envolvem mudanças e dependem da aquisição de dinheiro. Quando, por exemplo, ele se orgulha da reforma que fez na casa que a fazia parecer com a dos “fazendeiros afortunados”, ou quando reconhece a relação entre a casa e a imagem de um homem “bem de vida”, bem como quando reconhece a importância que a “roupa nova” representa nesse contexto, vemos que a sua própria concepção em relação àquilo que é necessário para a reprodução não se reduz a “encher barriga”. E é significativo notar como a decisão de tomar o empréstimo com o banco é apresentada nessa passagem na relação com a expectativa de que sobrasse dinheiro, assim como ocorrera na plantação de fumo.

Vale assinalar que tanto o cultivo do fumo quanto o de sisal não se referem a uma produção de valores de uso que visam satisfazer diretamente as necessidades da família, mas que possibilita satisfazê-las indiretamente por meio do dinheiro. Se a referência à roça de mandioca, de milho e feijão sugere pensar numa produção voltada para a subsistência, ainda assim, percebemos que a necessidade de acessar dinheiro já estava colocada como mediação para a satisfação de outras necessidades, que não podem ser interpretadas como menos necessárias que “encher barriga”, sobretudo, quando temos em vista o modo como essas necessidades mobilizam os personagens.

A mediação da mercadoria e a lógica a ela subjacente costumam ser apontadas de modo genérico, sempre pressupondo relações de produção consolidadas, movidas pelo apetite insaciável do lucro capitalista que se impõe sobre o interesse de toda a sociedade e, a despeito das necessidades, estabelece o valor de troca como pedra de toque da reprodução social. Os valores de uso necessários à reprodução do trabalhador, outrora acessados mediante trabalho próprio, precisam se realizar como valores de troca

antes de satisfazer quaisquer necessidades, e para acessá-los ele precisa vender sua força de trabalho ao capital. A lógica da mercadoria é entendida, então, como resultado de um processo movido pelo lucro, e a aparência inofensiva do valor de troca dissimularia a dominação exercida pelo capitalista, como falsa consciência que obscurece a relação de exploração. Nesse sentido, quando a mediação da mercadoria e sua lógica são mencionadas, aquilo que parece estar em jogo é, sobretudo, a predominância dessa abstração que se impõe a outros modos de produção sobre os quais o capitalismo se expande:

Trata-se do deslocamento de uma cultura calcada em práticas pré-capitalísticas para a interação abrupta em outra regida pelo valor de troca, por um fetichismo da mercadoria, sem ao menos passar por qualquer consciência do valor de uso. Essa espécie de fronteira, formada a partir da mudança nos meios de produção, marca também o Brasil, está no âmago da modernização e do modernismo e praticamente é o tema de “Essa Terra” [...] (Dias, 2014, p. 26).

Como estamos argumentando, embora as relações figuradas no romance possam ser pensadas a partir das formas particulares que as relações de produção assumem quando comparadas às relações de assalariamento, essa particularidade vem sendo interpretada como momento de um processo de expropriação que não é abrupto e que coloca dificuldades para a interpretação. A projeção de um modo de ser do capitalismo já formado é que leva a pensar essas relações como pré-capitalistas, e ver nesse contexto de mudanças a passagem “abrupta” para o capitalismo.

Pensar a mediação da mercadoria como forma social em processo envolve, por isso, olhar para outros momentos da reprodução social, buscando observar que relação social é essa na qual uma forma abstrata, a relação de valor dos produtos de trabalho, se constitui como mediação dominante. Dessa perspectiva o capital é entendido não somente como uma relação de exploração na qual os meios de produção são monopolizados pelos capitalistas que passam a dominar a economia e o resto da sociedade, mas como uma determinada relação social que pressupõe a existência de trabalhadores livres para vender-se ao capital e, portanto, um processo de expropriação que libere esses trabalhadores, que transforme os meios de produção em capital e a força de trabalho em mercadoria²⁷.

²⁷“Dinheiro e mercadoria, desde o princípio, são tão pouco capital quanto os meios de produção e de subsistência. Eles requerem sua transformação em capital. Mas essa transformação mesma só pode se realizar em determinadas circunstâncias, que se reproduzem ao seguinte: duas espécies bem diferentes de possuidores de mercadorias têm de defrontar-se e entrar em contato; de um lado, possuidores de dinheiro,

Embora a sujeição que experimentamos nos conduza à conclusão diversa, a liberdade é fundamento dessa relação. Qualquer que seja a figura que personifique o capital, não é o capitalista que obriga o trabalhador a vender sua força de trabalho para garantir o acesso aos meios de subsistência. Diferente das relações em que predominam a dominação pessoal e a violência direta para forçar trabalho, o trabalhador se apresenta como livre proprietário de sua força de trabalho e, pelo menos em aparência, ao vender sua mercadoria, tem de fazê-lo a partir de um ato de vontade, pressuposto na relação de compra e venda.²⁸

Quando criticamos a dominação social considerando como “agentes” apenas aqueles que personificam o capital e as esferas de decisões econômicas e políticas, perdemos de vista esse aspecto decisivo da dominação capitalista: aqueles que personificam o trabalho participam dessa relação na condição de pessoas livres. Chamar atenção para essa condição possibilita nos aproximarmos da especificidade da dominação que a mediação da mercadoria engendra tendo em vista que a aparência é momento da relação e diz respeito às abstrações operantes nas práticas, às formas de pensamento da relação econômica em que o conteúdo da vontade já está pressuposto, em que a “vontade reside nas coisas”.

A referência a uma sociabilidade “regida pelo valor de troca, por um fetichismo da mercadoria, sem ao menos passar por qualquer consciência do valor de uso” presente

meios de produção e meios de subsistência, que se propõe a realizar a soma-valor que possuem mediante compra da força de trabalho alheia; do outro lado, trabalhadores livres, vendedores da própria força de trabalho e, portanto vendedores de trabalho. Trabalhadores livres no duplo sentido, porque não pertencem diretamente aos meios de produção, como escravos, servos etc., nem os meios de produção lhes pertencem, como por exemplo, o camponês economicamente autônomo etc., estando pelo contrário, livres soltos e desprovidos deles. Com essa polarização do mercado estão dadas as condições fundamentais da produção capitalista. A relação capital pressupõe a separação entre trabalhadores e a propriedade das condições de realização do trabalho. Tão logo a produção capitalista se apoie sobre seus próprios pés, não apenas conserva aquela separação, mas a reproduz em escala sempre crescente. Portanto, o processo que cria a relação-capital não pode ser outra coisa que o processo de separação de trabalhador da propriedade das condições de seu trabalho, um processo que transforma, por um lado os meios sociais de subsistência e de produção em capital, por outro, os produtores diretos em trabalhadores assalariados. A assim chamada acumulação primitiva é, portanto, nada mais que o processo histórico de separação entre produtores e meios de produção” (Marx, 1984, tomo II, p.262)

²⁸“Para que essas coisas se refiram umas às outras como mercadorias, é necessário que seus guardiões se relacionem entre si como pessoas, cuja vontade reside nessas coisas, de tal modo que um, somente de acordo com a vontade do outro, portanto cada um apenas mediante um ato de vontade comum a ambos, se aproprie da mercadoria alheia enquanto aliena a própria. Eles devem, portanto, reconhecer-se reciprocamente como proprietários privados. Essa relação jurídica, cuja forma é o contrato, desenvolvida legalmente ou não, é uma relação de vontade, em que se reflete a relação econômica. O conteúdo dessa relação jurídica ou de vontade é dado pela relação econômica mesma. As pessoas aqui só existem, reciprocamente, como representantes de mercadorias e, por isso, como possuidores de mercadorias. Veremos no curso do desenvolvimento, em geral, que os personagens econômicos encarnados pelas pessoas nada mais são que as personificações das relações econômicas, como portadores das quais elas se defrontam” (Marx, 1984, tomo I, p. 80).

na análise de Dias (2014) embora seja imprecisa, nos parece útil para pensarmos no modo como as representações dos personagens, em especial do pai, costumam ser analisadas a partir da “defasagem existente entre a representação espontânea dos agentes e as relações reais” (Artous, 1990 apud Jappe, 2014, p. 8). À exceção de Totonhim que, como narrador distanciado, aparenta possuir uma consciência das “relações reais”, as representações, expectativas e desejos dos outros personagens costumam ser interpretadas como adesão a valores ilusórios que os impossibilita de tomar consciência da própria condição:

Em relação à sua visão do espaço urbano, Totonhim, ao contrário da mãe, dos irmãos e dos outros moradores de Junco, não demonstra o mesmo encantamento que alimenta a vontade de ir embora do sertão. Ele não é tomado pelo “fetichismo da cidade”, como é definido esse comportamento dos sertanejos de *Essa Terra* por Cardoso (2009, p. 138), apesar de todos os problemas que expõe de sua terra natal. Em seu modo de narrar, Totonhim tende a mostrar o lado ingênuo da atitude desses personagens, cujo deslumbramento e sentimento de inferioridade diante dos costumes de outras terras aponta para uma vontade de imitação que, por sua vez, leva à renegação dos valores e costumes que integram sua identidade (Gonçalves, 2014, p. 82).

Embora esse “fetichismo de cidade” que toma os personagens da mãe e dos irmãos não se estenda para o pai, o modo como a experiência desse personagem é apreendida pressupõe a mesma defasagem entre a consciência e as “relações reais”:

A luta do pai contra os obstáculos com que o pequeno agricultor pobre do sertão se depara é a ilustração de uma luta travada com entidades menos perceptíveis: contra as circunstâncias sociais, econômicas e históricas nas quais ele está mergulhado, sem ter muita consciência. Se, no campo, ele é prisioneiro da natureza e da exploração econômica dos mais fortes, na cidade, sob a imposição da estrutura social urbana, é vítima do rebaixamento moral e da dissipação dos traços constituintes de sua identidade (Gonçalves, 2014, p.104).

É importante notar que a questão da perda da identidade desempenha um papel determinante nas análises dedicadas a avaliar a repercussão dos valores modernos na sociabilidade tradicional e o modo como esse conflito de valores é vivenciado pelos personagens. E é significativo notar também, que enquanto a perda de identidade em relação aos personagens da mãe e dos irmãos supõe uma adesão aos valores modernos, em relação ao pai ela aparece como consequência de um processo que o atinge sem que haja qualquer adesão, já que ele é apresentado não apenas como representante dos valores tradicionais, mas, sobretudo, como alguém que recusa os valores do “novo”.

Note-se que, na interpretação de Gonçalves (2014), as pressões que o pai experimenta resultam de arranjos de forças diversos que atuam, entretanto, igualmente sobre o personagem, no sentido de que tanto no campo quanto na cidade ele aparece na posição de quem apenas é atingido por essas forças. Embora a posição de vítima se mantenha nos dois exemplos, a oposição entre campo e cidade é marcada de modo a definir de um lado, uma forma de dominação onde o personagem seria “prisioneiro da natureza e da exploração econômica dos mais fortes”, e outra referida à “estrutura social urbana”, onde o personagem seria “vítima do rebaixamento moral e da dissipação dos traços constituintes de sua identidade”.

Como estamos apontando em nossa análise, aquilo que o pai personifica nesse contexto de relações está longe de corresponder a uma identidade fixa relativa a valores coerentes e estáveis, e são justamente as representações espontâneas do personagem que nos aproximam da complexidade das “relações reais”. De fato, na relação com um ponto de vista exterior que se apresenta cômico das “relações reais”, os movimentos internos do personagem podem parecer encenações dos limites colocados à consciência de algo que lhe é exterior. Mas a própria definição do personagem como sujeito dotado de consciência – ainda que essa consciência seja apontada a partir da defasagem – pressupõe uma noção positiva que se funda pela relação entre uma interioridade referida ao sujeito e o caráter de exterioridade dos objetos e das condições objetivas com as quais ele se defronta. No caso em questão a exterioridade aparece como forças estranhas ao personagem, que atuam sobre ele e o transformam em mero objeto. Como consequência da noção positiva de sujeito que se tem como referência, a condição de sujeito desse personagem aparece negada pelas relações que ele vivencia com “entidades menos perceptíveis” das quais não tem “muita consciência”.

Arma-se, portanto, uma situação complexa que nos convida a olhar com atenção as representações do personagem acerca das motivações implicadas em sua trajetória e na dos outros personagens aos quais ele se vê vinculado. A expectativa de se realizar positivamente como sujeito impõe à consciência iluminista a necessidade de apontar para fora de si mesma os obstáculos para sua plena realização²⁹. Por isso é preciso desconfiar da noção de sujeito que se define pela consciência das “relações reais” em

²⁹ “Para o sujeito existem, como grandezas relativas, o objeto inconsciente (natureza) ou outros sujeitos. O fetiche pode então ser ou objeto (natureza), e portanto inevitável, ou justamente um sujeito exterior. Os conceitos de fetiche e segunda natureza apontam para o fato [...] de que existe ‘algo’ que não se resolve no dualismo sujeito-objeto e que não é nem sujeito nem objeto, embora constitua essa relação.” (Kurz, 1993, p. 19)

oposição àqueles que deveriam tomar consciência de sua própria condição para realizar-se positivamente como sujeitos. A noção positiva de sujeito não nos ajuda a avançar na compreensão desse “‘algo’ que não se resolve no dualismo sujeito-objeto e que não é nem sujeito nem objeto, embora constitua essa relação” (Kurz, 1993, p.19).

Se partirmos, entretanto, da compreensão de que a relação sujeito-objeto e a forma da consciência não está para ser resolvida, mas sim criticada, enquanto constituinte da especificidade da forma de dominação capitalista, podemos nos aproximar da experiência do personagem tendo em vista que a dificuldade de representar a experiência na forma da consciência estranhada não se reduz à crítica dos conteúdos, no sentido de apontar a defasagem entre as representações espontâneas e as “relações reais”. A própria forma da consciência deve ser problematizada, tendo em vista a relação social historicamente determinada que a constitui. E, nesse ponto, se mostra decisivo para nossa análise considerar as relações figuradas no romance tendo em vista o processo que forma a relação social capitalista, e não a partir da pressuposição de um capitalismo já formado que se expande sobre as relações tradicionais de modo abrupto.

Por isso é importante enfatizar que não estamos diante do “camponês economicamente autônomo” cuja reprodução social desconhece as categorias fetichistas da relação de valor. Mesmo que o dinheiro não fizesse parte diretamente da reprodução da família, o que, como vimos, não é o caso, a abstração do valor e a forma mercadoria como nexos sociais não são estranhos à sociabilidade que se engendra no contexto dramatizado.

O “fetichismo de cidade” (Gonçalves, 2013) e o “fetichismo da mercadoria” (Dias, 2014) que aparecem nessas análises como uma adesão inconsciente dos personagens a valores ilusórios, ou como uma inconsciência das forças que atuam contra eles, embora apresentem pistas para essa problematização, não refletem sobre a inconsciência da própria forma da relação de valor (Kurz, 1993) que está no cerne das análises de Marx quando ele trata do fetichismo da mercadoria³⁰.

³⁰ “Se atualmente as referências ao termo “fetichismo” se tornaram mais frequentes, todavia elas não são acompanhadas de aprofundamento. Assim como o termo “sociedade do espetáculo”, o “fetichismo da mercadoria” parece resumir a baixo custo as características de um capitalismo pós-moderno que supostamente voltou-se essencialmente para o consumo, a publicidade e a manipulação dos desejos. Certo uso popular da palavra, influenciado principalmente por seu uso em psicanálise, nela enxerga somente um amor excessivo das mercadorias e a adesão aos valores que elas representam (...) Claro, os intelectuais marxistas não cairão em tais ciladas. Mas quase todos compartilham uma concepção do fetichismo da mercadoria que é igualmente muito redutora. Segundo a opinião predominante, Marx designava por esse termo uma “ideologia espontânea” que essencialmente teria por meta velar o fato de que o sobrevalor tem

A diferenciação, apresentada por Gonçalves (2014), entre a dominação vivenciada no campo e na cidade expressa a dificuldade de lidar com uma forma de dominação que é social, e por isso se distingue das coerções da natureza, e que é impessoal e pessoal ao mesmo tempo, e por isso se distingue da dominação pessoal que caracteriza as relações pré-capitalistas. Quando se refere à “imposição da estrutura social urbana” diferenciando-a da dominação experimentada no campo, o autor se aproxima dessa complexidade, já que a noção de estrutura alude a um conjunto de relações que não se deixa reduzir a um conflito de interesses pessoal e imediato, envolvendo mediações e personificações. O problema é que a oposição entre campo e cidade como sociabilidades distintas regidas por lógicas opostas perde de vista a qualidade dessas mediações e, por conseguinte, o modo como os personagens personificam as forças que atuam nesse contexto de mudanças.

Ainda assim, a relação de oposição campo-cidade está longe de ser um equívoco da análise, tampouco da percepção do personagem, uma vez que reflete a divisão do trabalho e a diferença entre a face concreta do trabalho implicado na produção agrícola e os trabalhos referidos à estrutura urbana, diferença que não impede, entretanto, que os produtos de trabalho relacionem-se entre si enquanto mercadorias, igualando os diferentes trabalhos na qualidade de trabalho humano em geral, abstração que constitui a relação de valor. Embora o valor de troca se autonomize na figura do dinheiro, e o dinheiro apareça como mero meio de circulação, como mercadorias, os produtos do trabalho estão sujeitos à abstração de suas qualidades sensíveis assim como a qualidade dos diferentes trabalhos são abstraídas na relação de valor³¹. Quando, por exemplo, o personagem pretende dar uma lição à mulher mostrando que “era a roça que enchia barriga” essa abstração se mostra suficientemente incorporada às práticas e, muito embora a preocupação do marido pareça referida aos valores de uso, a expressão “encher barriga” remete à duplicidade das mercadorias “enquanto objetos de uso e

sua origem exclusivamente no trabalho não pago do operário. Assim, o fetichismo constituiria um engodo ou uma mistificação e participaria da autojustificação da sociedade capitalista. Entretanto, o que é exatamente esse conceito em Marx?” (Jappe, 2014, p. 8).

³¹“Somente dentro da sua troca, os produtos recebem uma objetividade de valor socialmente igual, separada da sua objetividade de uso, fisicamente diferenciada. Essa cisão do produto de trabalho em coisa útil e coisa de valor realiza-se apenas na prática, tão logo a troca tenha adquirido extensão e importância suficientes para que se produzam coisas úteis para serem trocadas, de modo que o caráter de valor das coisas já seja considerado ao serem produzidas. A partir desse momento, os trabalhos privados dos produtores adquirem realmente duplo caráter social. [...] A igualdade dos trabalhos *totocuelo* diferentes só pode consistir numa abstração de sua verdadeira desigualdade, na redução ao caráter comum que eles possuem como dispêndio de força de trabalho do homem, como trabalho humano abstrato.” (Marx, 1984, tomo I, p.72).

simultaneamente portadores de valor” (Marx, 1984, tomo I, p. 53). A aparência do processo bem como as representações espontâneas dela derivadas não são acessórias a essa relação e, nesse sentido, não parecem constituir um simples “engodo ou uma mistificação”.

Embora os trabalhos referidos à cidade não sejam especificados, sua relação com o trabalho na roça ganha contornos distintos nas representações do personagem dependendo do momento que se toma em consideração. No final do primeiro bloco, a comparação entre a caneta – metonímia da instrução e referida à cidade –, e a enxada – metonímia do trabalho com a terra – aparece numa relação que opõe: a manutenção de práticas tradicionais necessárias à reprodução da família, personificada pelo pai, e a busca de novas estratégias de reprodução, personificada pela mãe, que inclui aspectos da sociabilidade até então dispensáveis “todos aqui são assim: desde que se aprenda a votar não se precisa saber mais nada” (Torres, 2014, p. 68). Entretanto, no quinto bloco, quando a relação entre o trabalho na roça e a cidade é retomada, ela já não é de oposição, e se expressa na expectativa do personagem em relação à colheita e o beneficiamento do sisal, e sua posterior realização como mercadoria na cidade, associada à expectativa de provar à mulher que “era a roça que enchia barriga”:

Pensou que com o sisal ia dar a mesma sorte, mesmo estando sozinho e tendo de empregar um batalhão de trabalhadores. Só via a hora de encher o caminhão de seu compadre Artur com as verdes palmas da sua roça, para as máquinas do Estado, lá para os lados de Nova Soure. E quando as máquinas devolvessem as suas palmas em léguas e léguas de cordas, já viajando em outros caminhões para a capital, ele haveria de dar uma lição para a sua mulher: era a roça que enchia a barriga. Não era a cidade. E tudo seria assim mesmo se não tivesse consumido o dinheiro do banco antes de cortar o sisal. Lá estavam eles, os imensos cactos como folhas de abacaxis inchadas, abacaxis que enlouqueceram e cresceram demais, à espera que o novo dono tivesse trabalhadores para a colheita. Tudo era uma questão de dinheiro, ele sabia. Mas o sogro morreu e não teve quem avalizasse a reforma das letras do banco. Foi uma vergonha, uma injúria (Torres, 2014, p. 86).

A pressão exercida pelo banco enreda o personagem num movimento mais amplo no qual “tudo era uma questão de dinheiro”. Sempre que essa pressão aparece mencionada parece natural identificá-la a uma pressão que submete as práticas tradicionais corroendo os vínculos do trabalho familiar. O dinheiro aparece então como o fruto proibido, sobretudo o “dinheiro do banco”, cujo empréstimo representa o momento da queda do marido já que “se a mulher não tivesse endoidecido por esse negócio de cidade” ele “não precisaria de dinheiro de banco nenhum”. A representação pecaminosa, nesse sentido, parece reforçar tanto a culpabilização da mulher, como a

interpretação de que estamos diante de uma “interação abrupta” com uma sociabilidade externa regida pelo dinheiro. Mas, como estamos enfatizando, é preciso não perder de vista as mediações e as personificações implicadas nessa trama.

Pois, enquanto o empréstimo com o banco aparecia como alternativa para permanecer na terra e possibilidade de provar para a mulher que “era a roça que enchia barriga”, a plantação de sisal ia ao encontro dos desejos e necessidades do personagem como promessa de realização futura e, a esse título, é significativo como nesse momento ele se refere à plantação com entusiasmo “as verdes palmas de rua roça”. Suponhamos que os filhos tivessem permanecido na terra, e que a produção se realizasse sem recorrer ao empréstimo com o banco. Ainda assim, a satisfação das necessidades da família envolveria não apenas os produtos acessados por meio do trabalho próprio, mas também mercadorias que só poderiam ser acessadas mediante dinheiro.

Como podemos notar no exemplo da plantação de fumo, a finalidade dessa produção não consistia em satisfazer as necessidades da família na qualidade de valor de uso, mas sim, por intermédio do valor de troca, permitir o acesso a mercadorias produzidas por trabalho alheio. A necessidade de que a mercadoria produzida se realize enquanto valor de troca para o produtor, depois de percorrer todas as etapas do processo produtivo, já contém, por isso, uma possibilidade de crise, no salto do valor do corpo da mercadoria para o corpo do dinheiro, naquilo que Marx designa como o “salto mortal da mercadoria”³². Na relação com o dinheiro do banco, porém, esse salto envolve piruetas onde o produtor é depenado em praça pública pelos agentes que personificam a propriedade do dinheiro investido na produção, indiferentes à realização da mercadoria e aos que dela dependem.

Desse modo, a ruína do personagem não se apresenta como resultado do desconhecimento dos riscos aos quais ele se expõe – “E se você não tiver uma boa safra? Eles lhe tomam tudo compadre” (Torres, 2014, p. 78) –, mas das pressões que envolvem relações mediadas, personificações e uma racionalidade a serviço de um objetivo irracional, já que a suposta finalidade da produção, que seria a satisfação das necessidades, na qualidade de valor de uso dos produtos do trabalho, se explicita na

³² “Caso ele falhe, não é a mercadoria que é depenada, mas sim o possuidor dela. A divisão social do trabalho torna tão unilateral seu trabalho quanto multilaterais suas necessidades. Por isso mesmo, seu produto serve-lhe apenas de valor de troca. Mas ele somente obtém a forma equivalente geral, socialmente válida, como dinheiro e o dinheiro encontra-se em bolso alheio. Para tirá-lo de lá, a mercadoria tem de ser, sobretudo, valor de uso para o possuidor do dinheiro, que o trabalho despendido nela, portanto, tenha sido despendido em forma socialmente útil ou que se confirme como elo da divisão social do trabalho.” (Marx, 1984, tomo I, p. 95)

figura autonomizada do dinheiro que aparece como ponto de partida e ponto de chegada do processo. A relação implacável com o banco que precipita a ruína do personagem não corresponde a um conflito imediato em relação ao qual o personagem figuraria como vítima de forças externas. No campo de forças implicado nessa ação o banco personifica o cúmulo do absurdo posto em movimento por uma prática também absurda, em processo de naturalização. A relação de vontade encarnada na figura dos agentes econômicos move um processo que se torna independente deles, numa relação de interdependência recíproca que se complementa na dependência reificada³³, o sisal, produto do trabalho objetivado, se autonomiza face ao produtor:

Não, não olharia para trás. Veria os pastos desolados, os pendões secos dos cactos inúteis, o sisal da sua ruína. Tudo agora poderia ser reduzido à labareda de uma coivara, podia mesmo ter tocado fogo em tudo antes de partir, assim como havia queimado todo dinheiro nessa plantação, que não serviu nem para uma corda com que pudesse se enforçar. Devia ter perdido o juízo ou foi uma tentação do diabo? O sogro é que era homem de tenência, nunca deu ponto sem nó. – Compadre, esse negócio de sisal é novidade. Tome cuidado, compadre. Isso pode ser a perdição de muita gente – ainda ouvia a voz sábia, o conselho que não quis seguir. – Porque o homem é uma besta que pensa que pensa e por isso pode fazer tudo fiando-se apenas na sua própria vontade (Torres, 2014, p. 85).

Novamente aqui não olhar para trás significa a tentativa de evitar o baque, evitando confrontar-se com os “pendões secos dos cactos inúteis” que objetivam a sua ruína, com a voz sábia do sogro e com o arrependimento de não ter seguido o conselho, que o torna responsável pela própria queda. Nesse movimento podemos apreender algumas faces da relação sujeito-objeto constituída por esse ator que não é “nem sujeito nem objeto”. Ele tem de reduzir seus objetos a meros objetos externos, externalizando conflitos que ele experimenta também internamente, termina por se tornar mundo externo para si mesmo objetivando a si próprio a partir de atributos que correspondem à identidade masculina.

O desmoronamento dessa identidade referida a tudo que ele havia perdido e que fazia dele um homem “três pastos, uma casa, uma roça de mandioca, arado, carros de bois, cavalo, gado, cachorro. Uma mulher, doze filhos”, ponto de partida da narração, é também o ponto de encontro dos eventos evocados nos quais se inscrevem expectativas, desejos, escolhas, pressões, num movimento onde o personagem sente que perde o

³³ “Nossos possuidores de mercadorias descobrem por isso que a mesma divisão de trabalho, que os torna produtores privados independentes, torna independentes deles mesmos o processo social de produção e suas relações dentro desse processo, e que a independência recíproca das pessoas se complementa num sistema de dependência reificada universal.” (Marx, 1984, tomo I, p. 96).

controle sobre a própria vida não sem experimentar tomar a vida nas próprias mãos. Entendemos que uma aproximação com a experiência do personagem que leve em consideração a importância das representações espontâneas permite apreender o inconsciente não como defasagem entre essas representações e as “relações reais”, mas como constituinte da própria forma de consciência, cuja dramatização não corresponde à sondagem psicológica do personagem, mas um processo por meio do qual podemos apreender vínculos entre a dimensão pessoal e social de sua experiência. Por isso, no próximo item, buscaremos discutir como as escolhas narrativas possibilitam uma aproximação gradual com o personagem, e implicam uma análise cuidadosa onde é preciso “sedimentar a escuta” da experiência.

* * *

Antes de tratar das escolhas narrativas, é importante refletir sobre o caminho que estamos tomando em nossa argumentação, inclusive para explicitar alguns incômodos que merecem ser tematizados. Quando enfatizamos a presença das abstrações da forma social da mercadoria no contexto figurado no romance, que dramatiza aspectos da formação social brasileira e capitalista, não estamos confrontando as representações dos personagens com uma realidade como se ela existisse independente da experiência que ganha forma no romance. Pelo contrário, a ênfase nos parece necessária para que a experiência dos personagens não seja desconsiderada quando tratamos da especificidade da forma de dominação social capitalista. A importância de considerar a constituição dessa forma na relação com a experiência dramatizada permite apreendê-la na sua qualidade de processo, que envolve diferentes atores e contextos específicos, e não a partir de um modelo em que a dominação aparece pressuposta. O reconhecimento dos fundamentos históricos dessa forma é momento de sua crítica que deve apontar a necessidade de superação.

Se o horizonte é de superação, não há na socialização mediada pela mercadoria nada que possa ser resguardado da crítica, e se o caminho para a análise dessa forma parece demasiado economicista e, nesse sentido, se para evitar o rótulo tivéssemos que nos furtar a expô-lo, seria preferível aceitar o rótulo mantendo nossa pergunta sobre especificidade da dominação social capitalista, já que entendemos que ela carece de ser refletida em seu processo histórico de constituição.

A retomada da crítica do valor constitui um processo de aprofundamento teórico que se debruça sobre aspectos da crítica da economia política de Marx preteridos pelo próprio marxismo, e se fundamenta pelo reconhecimento de que o atual contexto de crise torna necessário pôr o dedo na ferida das relações econômicas criticando a naturalização das categorias que mediam essas relações. No capítulo I d’*O Capital*, no item dedicado ao caráter fetichista da mercadoria, Marx argumenta, diante de possíveis assombros em relação às abstrações de sua análise, que o absurdo que salta aos olhos quando ele diz que “casacos, botas etc. se relacionam ao linho como a corporificação geral do trabalho humano abstrato” (Marx, 1984, tomo I, p. 73) equivale ao absurdo da forma naturalizada que põe em relação produtores de casaco e linho:

O misterioso da forma mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens as características sociais do seu próprio trabalho como características objetivas dos próprios produtos de trabalho, como propriedades naturais sociais dessas coisas e, por isso, também reflete a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social existente fora deles, entre objetos. Por meio desse quiproquó os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas físicas metafísicas ou sociais (Marx, 1984, tomo I, pg. 71).

Esse “caráter misterioso” não acena simplesmente para a necessidade de superação da aparência, como se, uma vez revelado o conteúdo da relação de valor, a sua forma material pudesse ser superada. A possibilidade de superação da forma material, daquilo que se reflete aos produtores, diz respeito à necessária crítica das categorias da economia burguesa, que não são entendidas como conceitos, abstrações nominais, mas como abstrações reais que colocam a prática e são por ela colocadas. Em sua análise, Marx parte da crítica da mercadoria como coisa física metafísica, e a forma mercadoria não é apresentada como mero engodo, como falsa consciência. Não basta alçar à consciência o absurdo dessa relação se a própria forma da consciência, relativa às formas de pensamento socialmente válidas, não for criticada como fundamento da relação de valor.

Nesse sentido, pensamos que nossa análise não é economicista, se por economicismo entendemos uma perspectiva que desconsidera os diferentes momentos da reprodução social para afirmar que a análise da economia, como esfera separada, dá conta de explicar toda a sociedade. Mas se por economicista entendermos uma análise interessada em explicitar como a relação social capitalista engendra uma forma de dominação específica, em que os homens são controlados por coisas em vez de

controlá-las, então o economicismo estaria para ser discutido e não descartado como perspectiva totalitária³⁴.

Para a nossa análise do romance, entendemos que trazer essa discussão é fundamental, já que estamos tratando de problemas relativos ao modo como podemos interpretar as representações espontâneas dos personagens na relação com conflitos que se estabelecem tanto interna como externamente. Refletindo sobre a dificuldade de determinar o que é interno e o que é externo na constituição subjetiva dos personagens, nos deparamos com supressões, duplicidades, contradições, inconsciência, indiferença, insensibilidade, violência, elementos constituintes dessa forma social abstrata que é tão mais concreta quanto suas categorias “possuam a estabilidade de formas naturais da vida social” (Marx, 1984, tomo I, p.73).

Em contrapartida, refletindo sobre os limites da análise, não é sem incômodos que percebemos os momentos explicativos naquilo que eles capturam da experiência em sua complexidade, para reduzi-la a exemplar de uma forma que parece sempre igual a si mesma e que só pode refletir a qualidade miserável e negativa da socialização. Mas, como tampouco percebemos essa forma como sempre igual e como não pretendemos explicar a experiência a partir dela e sim interpretá-la na relação com essa forma, entendemos que os momentos explicativos podem ser lidos na relação tensa com a própria experiência. Não se aproxima da experiência quando se busca explicá-la, quando muito, o que se pode esperar dessa aproximação é um sentido comum, que a suposta clareza da relação sujeito-objeto tem dificultado encontrar.

É importante assinalar também que a particularidade das relações e o contexto de transformações pelo qual elas passam é fundamental para nossa análise, não apenas porque permite interpretá-las como momento do processo de formação da relação social capitalista, mas porque permite apreender um aspecto decisivo de *Essa Terra* e dos outros dois romances da trilogia, que diz respeito ao modo como as diferentes gerações vivenciam as mudanças dramatizadas, e como os conflitos e as crises que elas engendram ganham corpo na comparação entre as diferentes trajetórias, marcando rupturas e prolongamentos que convidam à reflexão acerca do sentido dessas mudanças.

³⁴“Assim surge uma inversão paradoxal da relação entre o processo social real e a ideologia; melhor dizendo, essa relação em certa medida é escamoteada pura e simplesmente, e é precisamente deste modo que o relativismo se converte a si mesmo numa miserável ideologia. A substância real negativa da relação de fetiche é subtraída à crítica radical, na medida em que a ‘substancialidade’ se apresenta em princípio como apenas proveniente de uma pretensão totalitária do pensamento ou da imaginação. Deste modo a questão fica de pernas para o ar: a crítica radical é acusada daquilo que deveria ser imputado à relação social real. Em vez da relação real subjacente é a crítica da ideologia que aparece como ‘totalitária’.” (Kurz, 2004, p.2)

Quando tratarmos dessa comparação na leitura de *O cachorro e o lobo*, veremos que a construção dos personagens nesse segundo romance é distinta, embora retome os mesmos personagens de *Essa Terra*. A construção do personagem do pai que, assim como nessa segunda parte, é posto em destaque no segundo romance, exemplifica uma distância implicada no corte geracional. Essa distância merece ser levada em consideração na análise dessa segunda parte na relação com o ponto de vista narrativo e com as estratégias utilizadas para a aproximação com o personagem. Como pretendemos apontar, a qualidade dessa aproximação é responsável pelo alcance estético da construção do personagem do pai que, nessa segunda parte, ganha uma estatura extraordinária, em muito distinta das representações de um realismo rasteiro, ou da imagem pitoresca do sertanejo que pretende reproduzir algo tão particular que desfigura a experiência e retira o solo comum que possibilita nos aproximarmos dela.

2.4 “No pomo de Adão”

– Que mundo é esse onde filho não respeita pai e mulher não respeita marido? – A velha pergunta de sempre entalava-se outra vez no pomo de Adão. Morreria sem uma resposta? Palavras que não brotam na garganta goram, como os ovos de pintos natimortos. Nenhum homem da terra poderia explicar-lhe isso: por que ele sentia aquele gosto de água podre na boca toda vez que pensava no assunto. Doze filhos no mundo – para que? Queria um bem danado a todos eles, morria de saudades de um a um, a todo instante. E a paga? O abandono. A solidão (Torres, 2014, p.84).

A estatura extraordinária que o pai adquire nessa segunda parte se deve, entre outros aspectos, à peculiaridade estilística da representação da consciência do personagem. Peculiaridade que envolve a construção de um ponto de vista e de uma linguagem que pretende abarcar essa experiência a princípio distante do olhar a ela dirigida. O estilo empregado engendra uma aproximação com o personagem, circunscrita pelos diferentes conteúdos de sua consciência, até que se atinja a “menor distância ao alcance das possibilidades humanas de conhecimento e de expressão” (Auerbach, 2015, p.483). Diferente da postura de um narrador perfeitamente informado, que interpreta “as ações, as situações e os caracteres de suas personagens com segurança objetiva” (Auerbach, 2015, p.482), essa voz narrativa em terceira pessoa se funde com os pensamentos do personagem, e se apresenta de modo predominante como quem “somente recebeu uma impressão de forma subjetiva”, que dirige o olhar a “outro cujos enigmas não é capaz de solucionar” (Auerbach, 2015, p.479).

Mas essa estatura extraordinária se deve, sobretudo, aos conteúdos ordinários. Desviando as formulações de Auerbach acerca do estilo de Virgínia Woolf, podemos dizer que essa estatura se deve às séries de representações simples e corriqueiras que surgem na consciência do personagem, representações que fornecem “uma síntese das relações vitais” onde aquilo que é enigmático se deixa entrever “ao mesmo tempo que se oculta” (Auerbach, 2015, p.485). Essas representações seguem o encadeamento da ação posta em primeiro plano, nesse movimento o narrador passa a atuar na direção da cena, acompanhando os pensamentos do personagem. Enquanto a cena é reproduzida com brevidade, o processo narrativo passa a ser empregado para as interrupções. No primeiro bloco, um único gesto concentra em sua dramatização uma gama de conflitos, alguns dos quais tratamos no item anterior.

A articulação entre a percepção e os pensamentos do personagem configura uma situação limite, em relação à qual se destacam impulsos contraditórios: ele evita olhar para trás, mas não pode evitar o baque, já que as lembranças e o sentimento de perda o invadem de modo incontrolável; o sofrimento pelo qual está passando o leva a bendizer as mulheres que “sabem chorar”, mas, como homem, ele tem de controlar os sentimentos e culpabilizar a mulher pela sua ruína; suas pernas não queriam ir, mas ele tinha que ir; não era para Feira de Santana que queria ir, mas é para lá que estava indo, já que a possibilidade de ir para “São Paulo ou Paraná” aparece vinculada a uma resposta positiva do mesmo filho que “partira no mundo contra a sua vontade” e a única resposta era um conselho para dissuadir o pai da ideia, mas essa resposta não servia e o “velho julgava compreender, porque o filho nunca mais tocou no assunto” (Torres, 2014, p. 69).

Vemos aí apresentados impulsos e representações que, embora contraditórias, aspiram uma organização coerente em relação à qual se sobressai a impotência do personagem diante da necessidade de ter de deixar a terra, situação que aparece interligada a outros eventos que estariam em sua origem: “foi assim que ele se deu por vencido” (Torres, 2014, p. 68). A primeira aproximação é marcada, por isso, pelo caráter irremediável e definitivo conferido a essa situação: “o último baque”, “era um adeus a tudo isso”, “ele tinha que ir” de “uma vez para sempre”. Esse tom de despedida indica alguns aspectos da complexa relação que a narrativa estabelece com o tempo. Da tentativa de evitar o baque, a percepção e os pensamentos do personagem se dirigem involuntariamente a “tudo” aquilo que estava sendo perdido, e aquilo que vemos enumerado como esse “tudo” abrange desde os pastos, passando pela casa, pelos

instrumentos de trabalho, pelos animais, até chegar à relação com a mulher e com os filhos.

Como comentamos anteriormente, a relação com a mulher é marcada pelo conflito que se expressa, sobretudo, na oposição entre a roça e a cidade. A necessidade de partir para Feira de Santana é apresentada como algo que o personagem faz a contragosto, e seus pensamentos se voltam contra a mulher, e para o primeiro embate no qual ele se “deu por vencido”. Não por acaso esse embate se refere à partida do filho mais velho para São Paulo, e é justamente a partir da recordação do filho que se processa a primeira distensão temporal, no sentido de que o tempo empregado na narração passa a se orientar pelos movimentos internos ao personagem.

O primeiro bloco termina nessa distensão e o próximo é introduzido pela narração do despertar, voltando a um momento anterior daquele enunciado na cena inicial. Nessa altura o estilo já está profundamente impregnado pela percepção do personagem e elabora uma complexa relação temporal, como podemos notar no emprego inicial do verbo no pretérito imperfeito que subordina o uso do pretérito perfeito à narração daquilo que não é apenas dado como passado, mas que se atualiza, sincronizando a cena e os pensamentos do personagem:

Havia acordado na hora de sempre, muito antes do sol raiar. Mas ao contrário dos outros dias, não teve pressa em sair da cama. Empurrou a coberta encardida para o lado, o traste sujo a ser herdado por outro – alguém que tivesse uma mulher caprichosa, capaz de lavar e esfregar a coberta várias vezes, até tirar todo o lodo, e depois não tivesse nojo de se encobrir com ela. Deixaria também a cama e o colchão. Piolhos e sonhos. Prazer e dor. As pulgas passariam o seu sangue para o sangue de seus sobrinhos (ia deixar tudo para o irmão), mas pulga não fala. Ninguém ia saber como foi. Só Deus e ele sabiam ao certo, o mesmo Deus que lhe deu doze filhos, ali em cima daquele colchão – meninos e meninas que saíam da barriga de uma mulher para a bacia da negra Tindole, a bêbada, levada e milagrosa mãe preta, cujo serviço era pago em litros de feijão. Doze umbigos enterrados no quintal. Doze vezes soltou uma dúzia de foguetes. Sua alegria explodia nos ares, anunciava a renovação. Quietos no escuro, o velho não escuta o dia que nasce lá fora. Tenta ouvir a vida que já teve dentro desta casa. Não ouve nada. Chama:

– Nelo, Noêmia, Gesito, Tonho, Adelaide. Acordem meus filhos. Vamos rezar a ladainha.

Sua mão percorre o espaço ao lado, outrora preenchido por outro corpo. Nada existe além de uma coberta amarfanhada e fedida. Ainda assim não recobra a realidade, não desperta do seu sonho (Torres, 2014, p. 69, 70).

Além da mudança no tempo verbal do período que introduz a cena, chama atenção o uso do advérbio de tempo marcando a diferença desse dia para com os outros de “sempre”, que marca também uma relação de oposição e complementaridade com os advérbios que qualificam o caráter definitivo e irremediável da situação. A euforia do

personagem em relação ao nascimento dos filhos como anúncio da “renovação” equivale à amargura que ele manifesta diante do “último baque”. A tradição que ele desejava renovada se projeta no vínculo com os filhos, à semelhança do modo como ele se vê vinculado ao pai e ao avô ao “sempre” cultivar os “costumes antigos”. A partida do filho mais velho que “desapareceu no mundo, contra a sua vontade, para nunca mais voltar” é apresentada, assim, como o primeiro baque ante as expectativas de renovação, aquilo que prometia ser para “sempre” não se repetiria “nunca mais”.

A complexa relação temporal aí elaborada envolve no mesmo movimento as representações do personagem acerca da experiência definida em termos absolutos: “sempre” indicando as promessas da vida nova, um contínuo que nunca cessa, que envolve e plasma as categorias relativas de passado, presente e futuro; e “nunca mais” indicando a ruptura e uma condição negativa do próprio tempo, onde as categorias relativas se separam distinguindo tempos diferentes. Quando a ruptura se estabelece, o passado passa se apresentar como passado no sentido de que aquilo que o compõe se perdeu e por isso se distingue do presente do personagem. Esse prejuízo significa muito mais do que não fazer parte da vida, significa a perda da própria vida, a destituição da sua posição no conjunto das relações vivas. Entretanto, essas relações fazem parte de sua experiência não somente como algo externo, e na construção narrativa, na atualização do passado, essa experiência se torna presente na rememoração, por isso é importante que a dinâmica temporal esteja referida aos movimentos internos ao personagem.

É esse movimento que dá vida às suas representações e faz com que cada detalhe adquira uma importância a despeito da insignificância do acontecimento exterior, que libera essas representações e faz com que a narrativa se organize de forma a abarcar a confusão dos níveis temporais e a falta de nitidez e limites entre os movimentos internos e externos. Como podemos observar na cena do despertar, onde o gesto de empurrar a coberta é acompanhado de pensamentos aparentemente banais sobre a própria coberta, mas que carregam despretensiosamente detalhes significativos das relações, imagens, objetos e sentimentos que sintetizam aspectos da experiência, detalhes que se fossem apresentados a partir de uma narrativa externa e organizados de modo coerente e linear, perderiam a complexidade e a participação que a narrativa exige do leitor.

A alusão à coberta encardida, num breve lapso, consegue reunir uma projeção futura – quem herdaria a coberta –, e um detalhe que remete implicitamente ao passado e à relação com a sua própria mulher, em oposição à hipotética “mulher caprichosa”

desse outro que herdaria o “traste sujo”. A sujeira é atribuída então ao desleixo da mulher, mais uma vez culpabilizada, dessa vez por não corresponder à imagem ideal da mulher que se dedica às atividades de cuidado e zelo com as coisas da casa. A imagem do lodo é sugestiva da relação com esse passado, e sintetiza um aspecto significativo das relações no âmbito doméstico relativo às tensões que se acumulam com o tempo.

Os objetos deixados não são simples objetos inertes, despertam lembranças, sentimentos, devaneios. Representam a vida que o personagem “já teve dentro desta casa”, e ao dizer “desta” a narração nos joga diante da cena do pai chamando os filhos para rezar a ladainha, os filhos que Deus “lhe deu”, mas que saíram da “barriga de uma mulher”, “ali em cima daquele colchão”. Notemos que a figura da mulher aparece nesse trecho reduzida à parte do “outro corpo” que representa a função reprodutiva, à condição de objeto da vontade divina, e simultaneamente a objeto da realização do sujeito homem. Os objetos suscitam lembranças, sedimentam a experiência contraditória que comporta “prazer e dor”, mas como objetos que figuram na superfície externa da casa – ou na condição de ausência, no caso do “outro corpo” que preenchia o “espaço ao lado” da cama –, eles só se animam refletidos na paisagem íntima do personagem. O velho, então, se apresenta como último depositário dessas lembranças, “ninguém ia saber como foi” só “Deus e ele sabiam ao certo”.

Essas representações não podem ser encaradas de modo simplista, ainda mais quando lidamos com a apresentação da personagem da mulher, e também da mãe – recordemos o modo conflituoso como os filhos se referem a ela na primeira parte –, carregada de ressentimentos associados à sua posição irredutível de escolher viver na cidade. A ênfase nessa posição coloca a mulher como uma figura autoritária que impõe sua vontade aos filhos e ao marido, e reforça os aspectos que a tornam culpada, bem como parecem justificar não apenas o ressentimento, mas também o desprezo por tudo aquilo que ela representa. Trata-se de uma questão delicada que o romance não se abstém de elaborar, mas que merece cuidado tendo em vista a vitimização do pai. Por outro lado, quando chamamos atenção para o papel imputado à mulher, é preciso cuidado para não projetar a posição de vítima inversamente, ou mesmo tratar o conflito de modo a buscar uma posição que estaria com a razão, e por isso é preciso não perder de vista as personificações e os diferentes momentos em que o pai e a mãe aparecem representados. Os elementos apresentados na terceira e quarta parte complexificam ainda mais essa representação, como buscaremos analisar mais adiante. Por ora é significativo chamar atenção para a predominância do ponto de vista masculino

representado pelo pai, por Nelo e por Totonhim. Observando o vínculo entre esses personagens podemos indagar de que modo esse ponto de vista se arma bem como sua relação com a atitude narrativa dessa segunda parte.

Considerando a postura narrativa que predomina nessa segunda parte, é importante levar em consideração um aspecto da onisciência que é o fato de o narrador se colocar numa posição de conhecimento, impensável aos personagens, como se fosse Deus, colocando nessa posição também o leitor. Mas esse Deus já não tem superpoderes. Embora as situações sejam narradas como se já tivessem ocorrido, são apresentadas cenicamente como se ocorressem no instante da narração, boa parte da história vem diretamente pela mente do personagem, e nesse sentido podemos dizer que a onisciência seletiva (Friedman, 2002) é predominante, já que o narrador atua mais na direção da cena. Diferente de um narrador onisciente intruso, cujo ponto de vista parece totalmente ilimitado e que emite constantemente juízos fazendo predominar seu ponto de vista, esse narrador atua de modo discreto por meio de comentários que se confundem com os pensamentos do personagem, pelo uso intensivo do discurso indireto livre.

Há, entretanto, momentos em que os comentários desse narrador se distanciam dos pensamentos do “velho” para apontar a confusão, o alheamento em relação à percepção imediata, os limites da sua compreensão, ou mesmo corrigi-lo: “não recobra a realidade, não desperta de seu sonho” (Torres, 2014, p. 70); “como que voltando a esse mundo de cá, real e traiçoeiro” (Torres, 2014, p. 89); “como se de repente o tempo estivesse voltando pra trás e não fosse quase meio dia” (Torres, 2014, p. 97); “julgava compreender” (Torres, 2014, p. 69); “não, mestre. Foi o gado” (Torres, 2014, p. 100). Embora o narrador em terceira pessoa se manifeste apenas nessa segunda parte, como o leitor já está envolvido na trama a partir daquilo que é narrado na primeira, ele participa informado pela perspectiva de Totonhim e em parte de Nelo, lembrando que o capítulo dez é dedicado à dramatização da consciência deste personagem, e que os diálogos entre os irmãos, presentes nos capítulos três e cinco envolvem de modo significativo a relação com o pai e com a perda das terras.

Num certo sentido podemos pensar que a atitude narrativa implicada na dramatização da consciência do pai mescla o ponto de vista desses três personagens. Embora, tendo em vista alguns aspectos, esse narrador supostamente distanciado remeta quase que diretamente ao ponto de vista de Totonhim: o modo como ele se refere ao personagem como “velho” e, num momento crucial como “mestre”; a coincidência entre

a posição esclarecida de Totonhim e o teor dos comentários nos quais esse narrador distanciado expõe os limites da compreensão do personagem; a alusão à comoção que Totonhim demonstra em relação ao pai, presente na fala que a mãe dirige a ele na terceira parte “você sempre toma as dores dele” (Torres, 2014, p. 126); a posição de Totonhim como narrador, já que, embora outras vozes se façam presentes na narrativa, o ponto de vista organizador se arma a partir dessa posição e, nesse sentido, mesmo que sua presença seja suspensa em alguns momentos ela se faz sentir no romance como um todo.

Sabemos que a atitude narrativa de Totonhim é ambivalente, a posição de esclarecimento depende de que ele se retire da cena apresentando apenas os outros na posição de personagens, ao se aproximar como personagem, entretanto, ele não consegue manter a distância esclarecida, deixando entrever pensamentos e impulsos contraditórios, a tentativa de controle dos sentimentos e a perda de controle que se manifesta na narrativa implicando o redimensionamento dos conflitos. Comentamos, na análise do capítulo três, que a escolha do ângulo narrativo da segunda parte poderia ser pensada tendo em vista a relação de Totonhim com o pai que, embora em alguns momentos pareça marcada pelo mesmo ressentimento que ele demonstra em relação à mãe, se mostra muito distinta, em parte porque o vínculo com o irmão distante é mediado, sobretudo, pelo dinheiro que Nelo manda para a mãe – e a predileção da mãe pelo filho mais velho recebe um destaque que rouba a cena da relação de Totonhim com o pai –, em parte porque, embora Totonhim não demonstre uma atitude nostálgica em relação àquilo que se perdeu, ele manifesta uma comoção em relação ao modo como essa perda atinge o pai.

Examinando os momentos em que o personagem do pai aparece representado do ponto de vista dos filhos, em especial Totonhim, essa comoção em relação ao “velho” se destaca. A primeira menção ao personagem do pai, feita em meio à caracterização do Junco no início do capítulo dois, é bem sugestiva: a “queixa muda” do pai contrasta com o “cuspe do fumo mascado” da mãe. Enquanto as falas da mãe são reproduzidas em diferentes momentos da narração de Totonhim, o personagem do pai aparece encerrado na sua mudez, isolado numa espécie de incomunicabilidade, que se expressa inclusive no fato de ele mal saber “assinar o nome em dia de eleição”, enquanto a mulher se correspondia por cartas com o filho mais velho. E, nesse sentido, é significativo considerar como nessa segunda parte o modo como tomamos contato com as representações do pai está mais na relação com os gestos e os pensamentos do que

com a fala desse personagem, como se a queixa muda fosse amplificada, num esforço do narrador – de Totonhim? – de apreender por meio dos gestos aquilo que se passa nos pensamentos do “velho”.

No primeiro diálogo que observamos entre os irmãos a comoção em relação ao pai também se sobressai. A primeira pergunta de Nelo é sobre o pai, e a resposta de Totonhim sumariza a situação colocada em primeiro plano nessa segunda parte. A segunda pergunta é sobre a mãe e na resposta ela aparece referida apenas de passagem voltando a atenção para a figura do pai: “– Ela foi antes, para nos botar no ginásio. O velho ficou aqui, zanzando, desgostoso, se maldizendo de tudo” (Torres, 2014, p. 22). O diálogo presente no capítulo cinco não apenas enfatiza essa comoção, sobretudo da parte de Nelo, que “contemplava a casa e os pastos como se estivesse diante do túmulo de alguém que tivesse amado muito” (Torres, 2014, p. 38), como destaca o significado da perda para o pai por meio de uma fórmula que se repete nessa segunda parte: “iríamos passar o resto da vida chamando aquela casa de *a nossa casa*, principalmente papai que, ao deixá-la de uma vez para sempre, nem teve coragem de olhar para trás” (Torres, 2014, p. 38).

Embora a repetição da fórmula reforce a suposição de que nessa segunda parte estamos diante do narrador Totonhim, é importante observar que no contexto em que ela aparece pela primeira vez estamos diante da fala em primeira pessoa do narrador personagem devidamente implicado na relação que todos da família tinham com a casa. No contexto da segunda parte essa fórmula dá o tom, por assim dizer, impessoal do estilo narrativo onde o conhecimento do narrador é limitado aos movimentos internos do personagem. Como já apontamos, essa postura predominante tem seus momentos de exceção, nos quais o discurso do narrador se descola para corrigir, complementar ou mostrar os limites da percepção e dos pensamentos do personagem.

Mas esse descolamento não vai sem a devida ambiguidade da fusão dessas vozes narrativas, já que do mesmo modo que os desvios da consciência do personagem seguem um movimento autocrítico que bem pode dirigir juízos distanciados a si mesmo, também a posição do narrador, seguindo esses desvios, desautoriza a confiança que o põe a salvo dos equívocos das impressões subjetivas. Nesse sentido, podemos dizer que o ponto de vista organizador do romance é autocrítico, que ele se manifesta na complexidade da construção do ponto de vista dos personagens e que implica uma aproximação tensa com a experiência representada. Essa autocrítica é decisiva, pois ao mesmo tempo em que fornece uma caracterização cristalizada dos personagens a partir

de atributos que se destacam numa relação de oposição, ele fornece elementos para criticarmos essas oposições e percebermos aspectos contraditórios no modo como os personagens se relacionam com os outros e consigo mesmos.

A terceira parte do romance, “Essa terra me enlouquece”, é paradigmática para apreendermos o movimento de aproximação e a intensificação dos procedimentos que permitem incorporar à narrativa a desordem da experiência, que assinalam a perda do controle que forjava a coerência do ponto de vista distanciado e esclarecido de Totonhim. Esse movimento é gradual e vem sendo acompanhando desde a análise da primeira parte, mas se expressa de modo significativo nas variações experimentadas pelo ângulo narrativo, a exemplo do capítulo dez em que Nelo assume a voz narrativa e dessa segunda parte em que nos deparamos com um ângulo narrativo intrincado e complexo por meio do qual nos aproximamos dos pensamentos e sentimentos do pai.

Entre esses sentimentos chamamos atenção em especial para o desgosto que pode ser apreendido em diferentes momentos e que é constantemente enunciado, a exemplo do trecho que citamos em epígrafe, na relação com o abandono dos filhos – e por extensão à decisão da mulher – que contrariam as expectativas do pai e não “respeitam” sua autoridade de chefe da família. O “gosto de água podre na boca toda vez que pensava no assunto” (Torres, 2014, p. 84) parece sintomático dessa relação de identidade entre a posição masculina, o trabalho e a terra, e do modo como o processo social se engendra à revelia dos sujeitos, não obstante ganhe forma a partir daquilo que eles personificam.

É extremamente significativo, nesse sentido, que no momento de crise o personagem se debata com uma pergunta que tangencia a fantasmagoria desse processo, bem como que a dramatização de sua consciência faça transitar para o campo dos afetos termos relativos à esfera econômica. Esse trânsito é condizente com a situação dramatizada, já que a perda das terras, a dívida com o banco, a mudança da mulher e dos filhos para a cidade engendram uma crise simbolizada como a morte do personagem. A ruína, por assim dizer, financeira, ou, para usar um termo mais condizente com nossa análise, a expropriação, não diz respeito somente à transformação das condições de produção, mas envolve a reprodução centrada na unidade familiar, cujos vínculos empalidecem diante da separação entre essas duas esferas que passam a se apresentar como se fossem regidas por lógicas distintas.

Quando a mulher e os filhos vão embora e o empréstimo com o banco se apresenta como possibilidade de garantir a produção, essa crise se esboça, mas se

suplanta com a imagem daquele trabalho realmente necessário por meio do qual ele pretendia mostrar à mulher que “era a roça que enchia barriga”. Mas quando é obrigado a vender as terras para pagar a dívida com o banco, se vê diante de um colapso irremediável em relação ao qual a mulher e os filhos, bem como aquilo que fica apagado e se refere à reprodução social da família – as atividades domésticas, a educação dos filhos, o afeto –, se apresentam como parte indissociável daquilo que se perdeu.

É importante perceber que a dívida vencida com o banco e, conseqüentemente, a necessidade de vender a terra são momentos de um processo que envolve essas dimensões apagadas da reprodução social que nem sempre são refletidas quando o que parece estar em jogo é a terra como meio de produção que garantia a subsistência da família e passa a ser mobilizada como ativo financeiro. Tema, aliás, que recebeu um tratamento da crítica e da historiografia literária³⁵ que pouco ampliou a compreensão acerca dos diferentes expedientes de expropriação fundiária, sempre referida às relações com o poder local, ou às longas estiagens que impossibilitavam a permanência na terra. Nos estudos de Geografia Agrária e mesmo em estudos voltados ao tema da migração, a perda da terra por endividamento ou a depreciação dos preços das mercadorias agrícolas assinalam a variedade de expedientes por meio dos quais a expropriação se engendra. Entretanto, também nesse campo de debate, a expropriação costuma ser entendida, sobretudo, como a perda da terra, como expropriação fundiária.

Nesse sentido, enfatizamos a importância do tratamento que o romance dedica a essa experiência, de um modo que permite apreender aspectos obliterados da expropriação. É também nesse sentido que percebemos o aprofundamento que a análise do romance possibilita elaborar em relação à mobilização do trabalho no Brasil³⁶, e em relação à migração que, desse modo, pode ser apresentada em conexão com processo de imposição e formação da mobilidade do trabalho (Gaudemar, 1977). Em nossa leitura, entendemos que *Essa Terra* maneja de modo complexo as relações e as mediações que possibilitam apreender as transformações qualitativas engendradas nesse contexto, sobretudo aquelas implicadas nas crises pessoais que permitem entrever vínculos significativos com a dimensão social.

³⁵Pelo menos nas análises dedicadas aos romances de Antônio Torres, ao tema da migração, ao sertão, e aos romances que são ambientados no Nordeste.

³⁶Processo ao qual dedicamos nossas pesquisas realizadas no Departamento de Geografia, com a orientação do professor Heinz Dieter Heidemann, bem como discussões realizadas em grupos de estudos. Mencionamos, em especial, o grupo que se dedica à leitura e discussão dos textos da revista *Exit!*, e se reúne há vinte anos, nas manhãs de sexta-feira, no Laboratório de Geografia Urbana (LABUR) do Departamento de Geografia da FFLCH-USP

Um aspecto importante do modo como o personagem lida com o sofrimento diz respeito à tentativa de esquecer. Ela aparece, sobretudo, na fórmula que se repete em relação ao gesto de não olhar para trás, que se estende para todas as direções, e intensificam a percepção de que a pressão vem de todos os lados, da ausência de horizonte, e de que, diante da vergonha, da humilhação e do desgosto, o único remédio é o esquecimento:

– Toda a derrota do mundo começou quando as mulheres encurtaram as mangas e as saias, para mostrar suas carnes. A desgraça do mundo é o pecado – é o que pensava agora, seguindo pela estrada lentamente, sem ânimo, sem vontade, pensando nas suas muitas filhas, perdidas pelas cidades, longe dele; pensando que não pode olhar para um lado nem para o outro.

Para um lado, verá a casa abandonada de seus pais, sentirá saudade. Já morreram, estão descansando no céu, no purgatório ou no inferno.

Para o outro lado, dará com a cara do seu irmão, o que ficou com as terras de seu pai e com a sua própria terra.

– O dinheiro que você recebeu foi só pra não dizer que deu a terra de graça – disse-lhe a mulher. – Homem, tu é a maior besta que já houve no mundo.

Foi no dia que chegou a Feira de Santana com a notícia: os homens do banco estavam apertando, iam tomar-lhe tudo. Entre o banco e o irmão preferiu vender a propriedade ao irmão. Assim, pagaria a dívida com o banco e ainda ficaria com um dinheirinho para abrir um pequeno negócio em Feira de Santana.

O que você pensa que vai fazer aqui com essa ninharia homem? – a mulher estava certa, isso ele descobriria mais tarde, mas não era hora de reclamar. O que estava feito estava feito. Voltaria lá apenas para fazer a entrega da roça e assinar a escritura. Nesse dia, tomou apenas uma xícara de café, não quis comer nada. Saiu zanzando sozinho pelas ruas da cidade que ainda não conhecia direito, com a desculpa de que estava procurando trabalho. Talvez aqui também soubessem de sua fama de bom carpinteiro, aqui também ele havia de se ajeitar. Mas era tudo tão diferente. Não conhecia ninguém, nenhum de seus compadres estava nestas ruas, nestas casas. Desistiu logo no primeiro botequim, onde pediu uma cachaça e começou a conversar com alguns fregueses. Não, trabalho para carpinteiro ninguém sabia onde tinha, todos ali trabalhavam em oficinas mecânicas e postos de gasolina. Continuou bebendo, sem comer nada, sem sair do lugar. À noite voltou para casa, a mulher reclamou da hora. Avançou sobre ela, como se fosse liquidá-la, como se o tão esperado momento da sua vida houvesse finalmente chegado. Mas um filho atravessou entre os dois. Agarrou-lhe os braços, com toda a força – uma força que ele jamais imaginaria que um menino pudesse ter e disse:

– Vamos, velho. Se tu é homem, bate nela.

Abaixou as vistas e amoleceu os braços, sem resistir. Não teve coragem de dizer nada, de fazer nada – embora soubesse que, com um simples empurrão, poria aquele menino no chão (Torres, 2014, p. 76, 77, 78).

A lembrança do dia em que chega a Feira de Santana com a notícia é emblemática do modo como o personagem passa a compensar o sofrimento com a bebida, que se torna mais um dos elementos do conflito com a mulher. No capítulo três da primeira parte Totonhim, no diálogo com Nelo, se refere ao fato de que o pai, depois de vender a terra, passou a ficar “zanzando, desgostoso, se maldizendo de tudo” e a “beber e brigar com todo mundo” (Torres, 2014, p. 22). As brigas parecem se referir,

sobretudo, ao casal, como nessa cena em que a mulher reclama da hora e ele avança sobre ela.

É importante observar que a situação de humilhação vivenciada pelo personagem ao ter que vender as terras, ao mesmo tempo em que expõe sua fragilidade, obrigando-o a admitir que a mulher “estava certa”, impele-o a voltar-se contra ela pelo uso da força física, embora em outro momento o personagem se orgulhe de “nunca ter batido num filho” (Torres, 2014, p. 73), se apresentando como um “homem de boa paz” (Torres, 2014, p. 81) que não queria briga com a mulher. Entretanto, mesmo quando recorda momentos em que “ninguém brigou mais” (Torres, 2014, p. 83) o conflito é sempre latente e se expressa na ausência de conversa.

A recorrência do conflito de casal, e o modo como ele se expressa envolvendo a bebida aparece também na trajetória do filho mais velho. Recordemos a embriaguez de Nelo no capítulo cinco, e de modo especial o momento em que, no capítulo dez – ambos da primeira parte –, ele se dirige à mulher pedindo que ela volte, dizendo que parou de beber. No capítulo quatro da terceira parte, *Essa terra me enlouquece*, a consciência de Nelo é novamente dramatizada e a relação com o álcool também aparece assinalada:

Uma confusão de desejos, arrependimento e dúvidas. Estragado pelos anos, esbagaçado pelo álcool, já não via por onde pudesse recomeçar. Tivera uma mulher e filhos, como antes já tivera empregos e latrinas asseadas. E um gênio ruim. O dela também era duro de roer: cobra com cobra. Mesmo assim ainda seria capaz de ajoelhar a seus pés. – Volta, volta. Queria uma nova oportunidade pela regeneração do amor (Torres, 2014, p. 121).

É também na terceira parte que outras brigas entre o pai e a mãe, envolvendo bebida, são recordadas por Totonhim. Aliás, na cena em que o “velho” avança sobre a mulher e um filho se coloca no meio, é significativo pensar, tendo em vista a sombra do narrador Totonhim, que possivelmente é ele o filho que se coloca no meio da briga do casal. O que põe em evidência, independente de quem seja esse filho, o modo como os filhos mediam os conflitos do casal, como na cena de uma das primeiras brigas recordada pelo “velho”, na qual a mãe diz que vai embora e Nelo a convence a ficar, assim como consegue amolecer o “duro e rude coração” (Torres, 2014, p. 82) do pai.

Nesse nível da representação a relação com a mulher e os filhos se destaca, e embora o conflito seja constantemente apresentado como choque com vontades externas ao personagem é possível perceber que as contrariedades vivenciadas por ele também dizem respeito às suas próprias ações e a conflitos que ele experimenta internamente. Em relação ao modo como o personagem experimenta esses conflitos, é significativo

observar como a pergunta entalada no pomo de adão, além de reforçar a ideia de um pecado original constantemente retomada nas representações da consciência do pai, indica também o aspecto atormentado dessa consciência envolta no sentimento de culpa.

A representação pecaminosa sugere pensar no sentido de ruptura e continuidade dos vínculos familiares. Por um lado, alude à interrupção da tradição onde a autoridade do pai representa não uma vontade individual, mas uma finalidade que a transcende e se refere a uma ordem natural rompida pelo pecado da individuação. Por outro lado, acena para a continuidade, já que a trajetória dos filhos, embora represente a ruptura com relação à geração do pai, é marcada, como prolongamento da queda, pela culpa que a todos envolve. Não é à toa que na dramatização da consciência de Nelo, a culpa por não ter seguido o conselho do pai desempenha um papel importante, assim como o sofrimento e o sentimento de perda aparece como vínculo entre esses dois personagens. E, nesse sentido, é significativo que também o pai carregue uma culpa por não ter seguido o conselho do sogro.

2.5 Juros em arrependimento

Faz parte da essência desse movimento religioso que é o capitalismo aguentar até o fim, até a culpabilização final e total de Deus, até que seja alcançado o estado de desespero universal, no qual ainda se deposita alguma *esperança*. Nisto reside o aspecto historicamente inaudito do capitalismo: a religião não é mais reforma do ser, mas seu esfacelamento. Ela é a expansão do desespero ao estado religioso universal, do qual se esperaria a salvação. A transcendência de Deus ruiu. Mas ele não está morto; ele foi incluído no destino humano. Essa passagem do planeta “ser humano” pela casa do desespero na solidão absoluta de sua órbita constitui o *éthos* definido por Nietzsche. Esse ser humano é o ser super-humano [*Übermensch*], o primeiro que começa a cumprir conscientemente a religião capitalista. O quarto traço dessa religião é que seu Deus precisa ser ocultado e só pode ser invocado no zênite de sua culpabilização. O culto é celebrado diante de uma divindade imatura; toda representação dela e toda ideia sobre ela viola o mistério da sua maturidade.

A teoria freudiana também faz parte do império sacerdotal desse culto. Ela foi concebida em moldes totalmente capitalistas. A partir de uma analogia muito profunda ainda a ser esclarecida, aquilo que foi reprimido – a representação pecaminosa – é o capital que rende juros para o inferno do inconsciente (Benjamin, 2013, p. 22).

Estamos às voltas com a tragédia, contudo, por vezes, a perdemos de vista, até que ela nos surpreenda, feito esfinge, ameaçando nos devorar. Dizer que a tragédia envolve catástrofes, infortúnios, sofrimento, dor, morte, não é simplesmente constatar um fato, pois uma pergunta sobre a tragédia implica oferecer uma interpretação para

experiências específicas de dor, de morte, sofrimento, infortúnios e catástrofes e estabelecer vínculos entre esses eventos e um conjunto mais geral de fatos (Williams, 2002). A tragédia envolve uma relação complexa com o tempo e com a especificidade histórica da forma social, não é uma experiência trans-histórica, e se alguns sentidos persistem seja na forma artística, seja no modo como interpretamos os acontecimentos ao nosso redor, é preciso perceber que não é o sentido em si que persiste, mas a busca de significação³⁷.

No fragmento intitulado “O capitalismo como religião”, Benjamin persegue uma conexão importante entre o capitalismo e as práticas de significação das formas de vida que encontram lugar na religião. Para ele o capitalismo está “a serviço da resolução das mesmas preocupações, aflições e inquietações a que outrora as assim chamadas religiões quiseram oferecer respostas” (Benjamin, 2013, p.21). Essa conexão nos é especialmente útil para pensar na especificidade da experiência trágica moderna, e na importância do reconhecimento da tragédia de nosso tempo. Em *Essa Terra* a configuração trágica não se constrói a partir do acontecimento em si, o suicídio de Nelo, o infortúnio do pai, a loucura e a generalização da culpa carecem de interpretação e significação na relação com o processo dramatizado.

Nessa armação, o arbítrio dos personagens se mostra decisivo para apreendemos o caráter trágico dessa experiência na complexa “estrutura de sentimento” (Williams, 2002) que o romance oferece. O “triste espetáculo” da morte opõe resistência em relação às explicações cognoscíveis aos habitantes do lugar, mais do que oferecer respostas, essa experiência abre um campo de perguntas que ultrapassa o horizonte daquilo que acontece *aos* personagens.

Acompanhamos por isso, na interpretação desse romance e dos outros dois que compõem a trilogia, uma pergunta em relação à experiência de sofrimento e de morte específica da sociabilidade moderna capitalista. Buscamos apreender de que modo a morte não se constitui apenas como uma experiência de “dissolução física e de fim” (Williams, 2002, 82), mas como princípio formador da vida que persiste. É significativo que a trajetória do irmão mais novo, personagem que retorna nos outros dois romances, esteja profundamente marcada pela trajetória do irmão mais velho, assim como pelo

³⁷“Novos tipos de relação e novos tipos de lei que estabeleçam vínculos com o nosso sofrimento presente e o interpretem, são as condições da tragédia contemporânea. Mas enxergar novas relações e novas leis é também modificar a natureza da experiência e todo o complexo de atitudes que dela dependem. *Encontrar* significação é ser capaz de tragédia [...]” (Williams 2002, p. 76, grifos do autor)

vínculo entre a trajetória do primogênito e a da família como um todo, que é sobretudo representada pela ruína do pai como uma experiência de morte.

Também a experiência de sofrimento dos personagens depende de uma específica interpretação que leve em consideração “a imagem da felicidade” e as expectativas contra as quais a experiência se volta. A experiência de Nelo é marcada pelo sofrimento de uma vida que não corresponde às expectativas alimentadas em relação à mudança para São Paulo, a experiência do pai é marcada pelo sofrimento em relação ao abandono dos filhos e à perda das terras. Ambas se inscrevem por vias que se contradizem e se complementam: eles sofrem as consequências das próprias escolhas, mas apenas e na medida em que sua busca fracassa, por um deslize seu; eles sofrem as consequências das ações de outros personagens a quem atribuem a culpa pelo seu sofrimento; ou as consequências aparecem como um desígnio em relação ao qual suas escolhas nada podem alterar.

Em relação à Nelo, o personagem carrega a culpa pelo infortúnio que recai não apenas sobre ele, mas sobre toda a família para quem o sucesso da busca significaria a salvação. O pai, embora atribua a culpa à mulher, também manifesta arrependimento em relação às suas escolhas assumindo, por assim dizer, parte da culpa. Para ambos a culpa aparece também como um sentimento que perpassa todos os personagens, cujo destino estaria prefigurado numa condenação original em relação à qual o sofrimento se apresenta como inevitável. Não obstante a noção de desígnio seja confrontada no romance, e as respostas advindas da religião se mostrem insuficientes para interpretar transformações que são de ordem histórica, é a partir desse jogo que a tragédia ganha forma de modo a entrelaçar a crise do herói a um processo social de crise onde a culpa se generaliza.

A especificidade da culpa no processo de subjetivação capitalista é momento da experiência trágica moderna, e sua investigação vai ao encontro do modo como Benjamin interpreta o capitalismo *como* religião:

O capitalismo presumivelmente é o primeiro caso de culto não expiatório, mas culpabilizador. Nesse aspecto, tal sistema religioso é decorrente de um movimento monstruoso. Uma monstruosa consciência de culpa que não sabe como expiar lança mão do culto, não para expiar essa culpa, mas para torná-la universal, para martelá-la na consciência e, por fim e acima de tudo, envolver o próprio Deus nessa culpa, para que ele se interesse pela expiação (Benjamin, 2013, p. 22).

Os apontamentos de Benjamin interessam, em particular, pela perspectiva que informa suas reflexões em relação à especificidade histórica dessa formação social.

Quando formula o problema do capitalismo *como* religião, Benjamin não recorre a uma simples analogia que poderia ser depreendida da crítica que a civilização burguesa dirige à religião apresentada como uma “relação coercitiva, limitadora e irracional” (Kurz, 2004, p.115). A analogia se fundamenta mais no campo do que ele apresenta como a “estrutura religiosa do capitalismo” do que nas inter-relações entre esferas separadas assentes na matriz do pensamento moderno. Desse modo, de partida, ele diferencia esse *como* de sua formulação do pensamento de Max Weber para quem o capitalismo seria uma formação social condicionada *pela* religião.

Essa formulação dialoga de modo sugestivo com aquilo que Robert Kurz reconhece, em ensaio³⁸ homônimo, como “a estética da modernização”. Nesse ensaio, Kurz propõe que “o conceito funcional moderno de esferas separadas” seja reconhecido como uma forma de pensamento específica da sociedade capitalista que “costuma encarar seu próprio modo de existência e suas categorias como supra-históricas e humanas em geral” (Kurz, 2004, p. 112). Por isso enfatiza que a crítica da formação social capitalista depende do reconhecimento da determinidade histórica das categorias que organizam a sociabilidade moderna. A projeção dessas categorias para outras formações sociais anteriores ao capitalismo, ao mesmo tempo em que obstrui qualquer aproximação com a especificidade dessas sociedades, reduz a possibilidade de compreender o específico do capitalismo, seu processo de formação que denota o caráter histórico e superável dessa sociabilidade.

As reflexões apresentadas nesse ensaio nos provocam a estranhar as categorias modernas tanto no sentido de pôr em questão a naturalização das mesmas, que se engendra na prática social e está arraigada nas formas de pensamento, quanto no sentido de chamar a atenção para a utilização irrefletida dessas categorias para se referir a formações sociais a elas estranhas. Partindo do questionamento do modo como a arte é concebida na sociedade moderna, Kurz questiona a extensão dessa concepção argumentando que as civilizações antigas “não tinham *arte* nem *cultura* tal como as entendemos hoje” (Kurz, 2004, p. 113). Seguindo a mesma argumentação, problematiza o modo como a religião, também entendida nessa chave, se apresenta à reflexão moderna:

Pode-se talvez tentar falar de uma constituição religiosa dessas culturas agrárias, pois aparentemente a religião apresenta-se como o momento de

³⁸ KURZ, Robert. “A estética da modernização: Da cisão à integração negativa da arte”. *Com todo vapor ao colapso*. Juiz de Fora: Pazulin; UFJF, 2004.

integração mais forte da “sociedade como cultura”. Como se sabe não só todos os tipos de objetos artesanais, mas também o teatro e as competições esportivas apareciam de alguma maneira como ações culturais, isto é, integradas ao culto. Para ser mais preciso: eles eram ações culturais de um tipo particular. Mesmo as tarefas completamente comuns do cotidiano tinham basicamente o caráter cultural; mesmo o humor e a ironia também estavam culturalmente associados. Todavia, seria um erro elevar “a religião” a momento sistêmico determinante de tais sociedades, pois assim já estamos pensando de novo com o nosso conceito funcional moderno de esferas separadas. Mesmo a religião não era uma religião no sentido moderno, não era puramente “crença”, nem a ocasião limitada para um pensamento transcendente e muito menos “assunto privado” (Kurz, 2004, p. 115).

Quando consideramos que o conceito de religião no sentido moderno não pode ser projetado para as sociedades pré-modernas, os apontamentos de Benjamin sobre a estrutura religiosa do capitalismo nos convidam a indagar o que está na base de sua formulação quando ele apresenta o capitalismo *como* religião. Ao que nos parece, a religião nessa referência não é entendida como “momento sistêmico determinante de tais sociedades” (Kurz, 2004, p. 115), ou seja, como uma esfera separada das práticas sociais às quais pretende oferecer respostas. Entendemos por isso que a interpretação do capitalismo *como* religião diz respeito à forma social de mediação e não a um momento separado da sociabilidade que determina todos os outros, como se costuma conceber a determinação exercida pela esfera da economia.

A importância atribuída à culpa nessa interpretação é significativa para pensarmos na forma de mediação e nas formas de pensamento que se engendram na relação social capitalista. E esse caráter culpabilizador do capitalismo está intimamente ligado à configuração trágica que perseguimos na análise de *Essa Terra*. A especificidade da experiência trágica moderna que está em jogo nessa análise articula problemas relativos às formas de expressão artística e concernentes à teoria dos gêneros tendo em vista a relação entre forma literária e processo social.

Vale ressaltar o importante diálogo com o estudo de Raymond Williams que se interessa pela tragédia não apenas “como um tipo específico de arte dramática”, mas como “um nome” que, na fala comum, utilizamos para designar acontecimentos e um tipo de experiência “a que estamos sujeitos em nossa própria época, e à qual nós, de modo simplista e talvez erroneamente, chamamos trágica” (Williams, 2002, p. 31). O que é decisivo para o crítico na tentativa de relacionar esse uso à “literatura e à teoria trágicas” é um “tipo específico de morte e de sofrimento e uma específica interpretação dessas duas questões” (Williams, 2002, p. 30,31).

No fragmento intitulado “Drama Barroco e Tragédia” presente na mesma coletânea que o fragmento “O capitalismo como religião”, Benjamin estabelece uma perspectiva semelhante à de Williams em relação ao tratamento da tragédia. Para Benjamin a “apreensão mais profunda do trágico talvez deva tomar como ponto de partida não só e nem tanto a arte, mas também e bem mais a história” (Benjamin, 2013, p.59). Sem desconsiderar a especificidade do estudo de cada um desses autores e as obras distintas aos quais eles dedicam suas análises, percebemos que ambos formulam uma pergunta sobre o trágico que se choca com a ideia de destino³⁹. Isso se deve ao reconhecimento de que o que está em questão é o curso de uma história em aberto, em relação à qual a experiência de morte e de sofrimento não é determinada por forças externas, que estariam no plano da transcendência divina ou da natureza.

Das respostas em relação às quais o capitalismo, na qualidade de uma formação social historicamente determinada, tem de se haver, e da insuficiência das mesmas é que surge a possibilidade de reconhecer a monstruosidade desse processo que se justifica pelo culto a uma divindade oculta, que é o “movimento totalitário do sacrifício, enquanto acumulação de ‘riqueza abstrata’ como fim-em-si” (Kurz, 2014, p. 370). Nesse sentido, indagamos a especificidade da culpa tendo em vista de que modo nos processos de subjetivação capitalista “aquilo que foi reprimido – a representação pecaminosa – é o capital que rende juros para o inferno do inconsciente” (Benjamin, 2013, p. 22). Dessa perspectiva a especificidade da culpa está implicada tanto na apreensão do capitalismo *como* religião quanto na apreensão do trágico.

Em uma das teses sobre o conceito de história, Benjamin questiona a ideia de que o progresso é um processo inexorável, apontando a necessidade de ir além de objetar essa afirmação e criticar, sobretudo, o conceito de história como curso de acontecimentos no interior de um “tempo vazio e homogêneo” (Benjamin, 2012, p. 249). A apreensão do trágico em suas feições modernas aponta para um problema semelhante quando interpretado a partir do conceito de história criticado nas teses.

³⁹“Quando procuramos, então, pelas condições históricas da tragédia, não devemos procurar por tipos de crenças particulares: o destino, o desígnio divino, ou o sentido do irreparável. A ação de isolar o sofrimento extremo e depois reintegrá-lo num sentido de vida que persiste pode ocorrer em culturas muito diferentes, com crenças fundamentais inteiramente diversas. Argumenta-se com frequência que essas crenças têm de ser tanto gerais quanto estáveis, para que a tragédia possa ocorrer. Alguns desses argumentos estão por trás da afirmação de que a tragédia dependia, no passado, de épocas de fé e que ela não é viável agora porque não temos mais fé. Não negaria que as crenças colocadas em ação ou em questão têm de ser razoavelmente gerais. Temos, como se verá, nossas próprias crenças, e somos certamente capazes de evitar a armadilha simplista de chamar algumas crenças de “fé” e outras não.” (Williams, 2002, p. 78)

Assim como o historicismo não dá conta de apreender a dinâmica do tempo histórico a partir do procedimento aditivo de utilizar “a massa dos fatos para preencher o tempo vazio e homogêneo” (Benjamin, 2014, p.251), a tragédia de nosso tempo, impensável sem essa “*tempestade* que chamamos progresso” (Benjamin, 2014, p. 246), envolve construção de sentidos e não amontoado de catástrofes isoladas. Como construção, ela pode ser apreendida como crítica a essa forma de conceber que isola os acontecimentos e se fia na “ideia de um progresso da humanidade na história” (Benjamin, 2014, p. 249). A tragédia reside, então, no estabelecimento de vínculos entre momentos desse processo em que se engendra a perda de conexão que nos transforma em meros expectadores.

É a concepção de tempo vazio e homogêneo que fundamenta as expectativas positivas em relação ao progresso e oblitera os nexos entre esse processo e aquilo que aparece como indesejável, ou como desvio da realização positiva que ele permitiria. O assombro com o potencial destrutivo dessa sociabilidade encobre a relação entre progresso e catástrofe apontada por Benjamin e a “combinação tipicamente moderna de progresso técnico e regressão social” (Löwy, 2003, p. 204). A ideia de progresso é indissociável do desenvolvimento das forças produtivas e do suposto aumento do bem-estar que ele promoveria ao reduzir o tempo de trabalho necessário para a satisfação das necessidades humanas. Dessa fórmula costuma-se deduzir, a despeito do mal-estar moderno, que em condições ideais esse desenvolvimento promoveria o feliz encontro entre o bem-estar físico e espiritual: barriga cheia, conforto, consciência tranquila, convivência harmoniosa.

Nessa imagem positiva não resta espaço para aquilo que remete ao desenvolvimento das forças destrutivas, à consciência atormentada, ao sofrimento e à morte experimentados nessa formação social onde a redução do tempo de trabalho necessário, que é tão somente a possibilidade de produzir mais mercadorias em menos tempo, é movida por uma dinâmica concorrencial nada harmoniosa:

Tempo, como se sabe, é dinheiro; eis por que o tempo sempre cumpriu um papel decisivo no capitalismo. Mas hoje a exploração dos recursos temporais parece ter chegado ao seu limite histórico, sendo impossível evitar que o problema do tempo, agora iminente, se insinue na consciência social. [...] A revolução capitalista consistiu essencialmente em desvincular a chamada economia de todo contexto cultural, de toda necessidade humana. Ao transformar a “abstração real” do dinheiro, antes um meio marginal, num fim em si mesmo de caráter tautológico, a economia autonomizada inverteu também a relação entre o abstrato e o concreto: a abstração deixa de ser a expressão de um mundo concreto e sensível, e todos os contextos concretos e objetos sensíveis contam apenas como expressão de uma abstração social que domina a sociedade sob a figura reificada do dinheiro. A sujeição das atividades até então concretas e culturalmente interligadas à abstração do

dinheiro foi o que possibilitou converter a produção em “trabalho” geral e abstrato, cuja medida é o tempo. Porém esse tempo não é mais o tempo concreto, qualitativamente diverso conforme suas relações, mas sim o fluxo temporal abstrato, linear e uniforme, contrapartida exata do fim em si mesmo abstrato da acumulação capitalista [...] (Kurz, 1999b, p. 1).

A dominação social capitalista implica uma relação complexa com o tempo e vários aspectos dessa relação podem ser apreendidos quando temos em vista o tempo da história e o tempo trágico em suas intersecções. A crítica ao conceito de história como curso de acontecimentos no interior de um “tempo vazio e homogêneo” (Benjamin, 2012, p. 248) é claramente dirigida ao capitalismo, a esse “fluxo temporal abstrato, linear e uniforme” que se consubstancia na “expropriação do tempo” (Kurz, 1999b) e está na base da formação do tempo abstrato e da dominação (Postone, 2014) que ele engendra. Trata-se, portanto, não apenas de uma crítica ao conceito de história, mas uma recusa da lei capitalista do movimento voltado para o futuro que, a despeito do caráter histórico e inaudito dessa formação social, aparece como lei natural do tempo, da relação entre os próprios homens e da relação homem-natureza.

Mas esse tempo homogêneo e vazio no interior do qual os acontecimentos são encaixados está longe de ser uma forma natural da relação com o tempo, e a relação com a natureza na modernidade capitalista não apenas inverteu a ordem dos imperativos como engendrou uma forma de dominação social na qual a natureza não só foi dominada como também suplantada:

No sistema produtor de mercadorias da modernidade [...] a lógica da necessidade foi invertida: à medida que as forças produtivas, mediante a industrialização e cientifização, rompem a coação e a prisão da “primeira natureza”, passam a ser presa numa coação social secundária, inconscientemente produzida. A forma de reprodução social da mercadoria torna-se uma “segunda natureza”, cuja necessidade apresenta-se aos indivíduos igualmente insensível e exigente como a da “primeira natureza”, apesar de sua origem puramente social (Kurz, 1992, p. 21).

É na relação com essa segunda natureza e com a “ditadura do tempo abstrato” (Kurz, 1999c) que podemos apreender outro nível da complexa relação temporal que se estabelece na segunda parte do romance, tendo em vista, sobretudo, o sentido de ruptura representado pelo baque da cancela, e a importância da relação temporal para a configuração trágica. O sentido trágico que a imagem da terra enxotando adquire quando consideramos o infortúnio do personagem, como já comentamos, remete a uma relação implacável com natureza em que o homem sucumbe à ação de forças exteriores diante das quais se mostra impotente. Mas, como sugerimos, a terra vem sendo interpretada como um conjunto de relações, e mesmo que essas relações se refiram ao

trabalho com a terra, e a necessidade de vendê-la para pagar a dívida com o banco apareça como ponto de ruptura abrupta, o sentido trágico se inscreve no processo e não pode ser reduzido à situação limite. A perda da terra é trágica num sentido bem específico, não estamos diante de um mero infortúnio ou de uma perda indeterminada.

A análise das relações figuradas no romance, tendo em vista a particularidade que as relações de produção assumem na dinâmica regional da territorialização capitalista no Brasil, nos conduziu à abordagem desse conjunto a partir das personificações e das medições que o constituem. Argumentamos por isso a necessidade de pensar o processo, e não apenas aquilo que aparece como resultado, já que as mediações dessa forma social dominante não se deixam apreender quando pressupomos um modo de ser do capitalismo que acomete de modo abrupto relações fundamentalmente distintas.

Entretanto, argumentamos também que a particularidade é fundamental para considerar o processo dramatizado, bem como o modo como as mudanças são vivenciadas pelas diferentes gerações marcando rupturas e prolongamentos. Embora em nossa análise a ideia de uma “interação abrupta” (Dias, 2014, p.26) seja criticada, entendemos a importância de apreender o sentido de ruptura dramatizado no modo como os personagens vivenciam as mudanças. Nesse sentido, entendemos que as leituras, criticadas anteriormente, que partem da oposição entre culturas que seriam regidas por lógicas distintas, oferecem elementos para pensarmos na qualidade e no sentido das mudanças dramatizadas.

As mudanças se expressam, especialmente, no modo como os personagens percebem a relação com o tempo, constantemente enunciada, intrincada na configuração trágica, nos gestos, nos pensamentos e nas imagens que simbolizam as mudanças. A relação com o tempo também pode ser apreendida no modo como é incorporada à dinâmica narrativa, que não se orienta por um fluxo linear, homogêneo e uniforme à imagem do tempo mecânico. Não obstante possamos perceber planos contíguos, que delimitam um antes, um depois e estabelecem contrastes sucessivos, a relação temporal envolve, sobretudo, planos simultâneos e é marcada por descontinuidades, contradições, desencontro de expectativas, incluindo as expectativas do leitor.

Um aspecto dessa relação temporal foi apresentado na análise da primeira parte, apontando algumas questões relativas à caracterização do narrador Totonhim na relação com o retorno e a partida do irmão, sintetizada na imagem dos ponteiros parados. Na análise do capítulo em que Nelo assume a voz narrativa chamamos atenção para alguns

aspectos da relação com o tempo, um dos quais nos interessa de modo especial por tratar do contraste entre a experiência na cidade e as lembranças da vida que o personagem tinha no Junco. Esse contraste nos remete a uma questão importante acerca da experiência da migração que diz respeito às diferenças entre os costumes, a sociabilidade e as condições de reprodução.

Como estamos argumentando em nossa análise, não estamos diante de uma “cultura calcada em práticas pré-capitalistas” (Dias, 2014), já que as abstrações da relação de valor dos produtos do trabalho não são estranhas à sociabilidade figurada no contexto do Junco. Isso não significa, entretanto, que desconsideramos as particularidades dessas relações para afirmar que as diferenças são de fachada já que a mediação social da mercadoria é a única que importa. A ênfase nesse argumento está relacionada à importância de apreender o processo que perdemos de vista quando lidamos apenas com aquilo que aparece como resultado. Em contrapartida, uma interpretação reduzida a esse argumento perderia de vista aspectos qualitativos das relações particulares sem os quais o sentido das mudanças também se perde.

É importante considerar que o acesso à terra nesse contexto, ainda que não estejamos diante do camponês economicamente autônomo ou de um modo de vida que se define pela relação homem-natureza, configura a particularidade da reprodução social não apenas no sentido das atividades com a terra ligadas à produção de alimentos e matéria prima, mas no sentido da qualidade dessas atividades que fundamentam práticas, costumes e hábitos que tensionam com o tempo abstrato em formação no interior mesmo dessa sociabilidade. Essa relação com o tempo perpassa a consciência de todos os personagens, mas se apresenta especialmente nas representações do velho, apresentado como um dos últimos representantes de um tempo que se perdeu:

[...] Chama novamente pelos filhos. Tão inútil quanto continuar rezando. Contrariado, levanta a voz, invoca o tom do pai de outras eras:
 – O que está havendo nesta casa? Vamos, meninos. Acordem.
 Levanta-se e percorre os quartos vazios, sem camas, sem nada. Entra na cozinha e acende o fogo. Pensa em fazer um café. Desiste. Joga água nos tijolos, apaga o fogo. Já que ia embora, para que café, para que fogo aceso? Sai até o avarandado. A barra do dia está nascendo, da cor do ouro. Carregaria estas manhãs para sempre, levaria nos olhos e na alma o raiar destes dias, as promessas da vida nova, deixando sempre um velho dia para trás. Desce até o riacho. Tira a roupa. O corpo nu se reflete na água limpa, esverdeada, à sombra do capim angolinha, capim de beira de rio. Agacha-se e toca na água, para ver se ela está muito fria. As pontas dos dedos molhados marcam o sinal da cruz. Sempre se benzeu antes de entrar na água, é um costume antigo. Medo de morrer afogado. Medo de cobra. O seu rosto se amplia, agora ele está agachado. – É sexta-feira, ainda faltam dois dias – diz, coçando a barba. Só vai fazê-la no domingo. Seu pai era assim, seu avô era

assim. Barba só de oito em oito dias. Não adianta a mulher reclamar, arrotando novidade: – Homem, aqui não é a roça. Raspe essa cara (Torres, 2014, p. 71).

Vários aspectos da relação temporal para a qual buscamos chamar atenção podem ser examinados nesse trecho. Um deles diz respeito àquilo que comentamos no item anterior no tocante ao modo como a narrativa constrói uma relação complexa com o tempo ao articular os gestos e os pensamentos do personagem. Orientando-se pela aproximação configurada na mudança do tempo verbal para o imperfeito, conforme comentamos a propósito da cena do despertar, a utilização de verbos no presente nesse trecho nos coloca diante do personagem, num aqui e agora. Espaço e tempo nessa ordenação não são pano de fundo onde as ações se encaixam, não são exteriores aos movimentos do personagem, e por isso se constroem pelo tecido da experiência. A relação com o espaço e com o tempo, objetivada na casa e nos hábitos evocados, assinala a desorientação do personagem, que no presente se vê alheado das referências que o constituem, o que, entretanto, não impede que elas se presentifiquem. É como se diante da ausência de perspectivas o personagem se agarrasse a essas referências, num gesto que é nostálgico, mas também de recusa. Recusa em abandonar costumes antigos, recusa das novidades diante das quais esses costumes sucumbem.

A dimensão temporal envolve esse gesto em vários sentidos, no contraste entre uma relação com o tempo marcada pelos ciclos da vida, o nascimento dos filhos que anunciavam a renovação, o nascimento – raiar – dos dias, que imprimia nos olhos e na alma as “promessas da vida nova, deixando sempre um velho dia para trás”; e uma relação com o tempo marcada pela abstração das necessidades sensíveis, pela relação implacável com o ciclo do dinheiro “Banco não espera. Venceu, está vencido” (Torres, 2014, p. 87), por perdas irreparáveis, pelo peso dos velhos dias remoídos, por incertezas.

Presente na dramatização da consciência de Nelo, a imagem do nascimento e do ciclo renovado da vida – “todo dia eu acordava mais cedo, para ver se a plantação nascia, era bonito ver uma plantação nascendo, e mais bonito ainda era vê-la crescer, as folhas se abrindo, orvalhadas, de manhazinha” (Torres, 2014, p. 61) – também oferece um contraponto para uma relação com o tempo objetivada na figura do dinheiro:

Papai, tomara que tudo melhore, eu penso nisso o tempo todo, tomara que todo melhore.
Nossos partos já foram verdes, eu sei. Já não temos mais pastos.

Preciso mandar um dinheiro para o senhor comprar de novo a roça e casa que você vendeu, tomara que tudo melhore.
Faço fé na loteria, toda semana. Jogo, perco, jogo, perco, nunca acerto (Torres, 2014, p.61).

Ainda que o trabalho na roça esteja envolvido pelo tempo abstrato que está se formando, aquele tempo da atividade de plantio que a aproxima das necessidades sensíveis, o tempo do nascimento, das festas, dos encontros, dos rituais, configuram momentos da reprodução social que não se deixam reduzir a mero apêndice do tempo da produção. Relação com o tempo que compõe a experiência desse personagem e compreende elementos para estranhar as “necessidades fixadas, dos tempos administrados” (Damiani, 1997, p.6). O tempo das atividades concretas e os momentos “ociosos” que compõem a reprodução social, quando assimilados pela abstração da relação de valor, sofrem uma cisão a partir da qual o caráter necessário das atividades reprodutivas empalidece, ao passo que as atividades produtivas, antes orientadas pelas necessidades sensíveis dos produtores, vão tomando a forma do dispêndio abstrato que participa da formação de uma média social, de um tempo de trabalho socialmente necessário que atua fantasmagoricamente como uma “lei natural”.

Essa aparência de lei natural, que não é senão a naturalização dos termos da concorrência, também é momento da experiência dos personagens, não obstante ela seja marcada pelo contraste e pelo estranhamento. Por isso, embora essa experiência remeta ao choque entre modos de vida regidos por lógicas distintas – sobretudo, no tocante à relação com tempo –, se quisermos apreender o conflito em suas feições contraditórias é preciso não perder de vista que a relação que se impõe está se formando, não chega pronta, e que, nesse sentido, se forma na relação com a experiência dos próprios personagens. Desse modo, é significativo que o dinheiro figure em suas representações como a fonte de seus tormentos e ao mesmo tempo como possibilidade de redenção.

Examinando a fala que Nelo dirige ao pai no capítulo dez é possível perceber que os conflitos só passam a aparecer vinculados à falta de dinheiro, porque a presença do dinheiro se intensifica. Por isso, quando indagamos a qualidade dessa formação social na qual a relação de valor dos produtos de trabalho se autonomiza face aos produtores na figura do dinheiro, buscamos compreender, entre outras coisas, de que modo o dinheiro pode se apresentar em sua aparência de neutralidade. É sob essa forma neutra que o dinheiro do banco se apresenta quando a Ancar chega até o Junco, com a garantia do presidente e o apoio do padre que “fala em progresso” e no “bem de todos”:

Ninguém disse, porém, se a vinda da Ancar estava nas Sagradas Escrituras. Ancar: o banco que chegou de jipe, num domingo de missa, para emprestar dinheiro a quem tivesse umas poucas braças de terra. Os homens do jipe foram direto para a igreja e pediram ao padre para dizer quem eles eram, durante o sermão. O padre disse. Falou em progresso, falou no bem de todos. O banco tinha a garantia do Presidente.

– Se o presidente garante, a coisa é boa – o primeiro que abriu a boca a favor dos homens já estava diante deles na porta da venda. Mas murchou ao ouvir o conselho que não esperava:

– Plante sisal. Está dando um dinheirão.

Sisal ninguém sabia plantar, aí é que estava a encrenca. Os homens do banco discutiram, explicaram, prometeram máquinas e dinheiro e todas as ajudas.

Depois o jipe voltou, trazendo as promissórias vencidas. Só então – e pela primeira vez na vida –, alguns homens do Junco começaram a compreender que um padre também podia errar (Torres, 2014, p. 16).

Quando os homens retornam, entretanto, a promessas e todas as ajudas se convertem em promissórias vencidas, e a necessidade de pagar a dívida se consubstancia na perda das “poucas braças de terra” de que esses produtores dispunham para reproduzir-se socialmente. É bem sugestivo, aliás, que a chegada do banco esteja justaposta ao comentário sobre as profecias, sobre o dia do juízo e o aparecimento do “Anticristo”, no qual Totonhim indaga, não sem ironia, se ela também poderia estar prevista nas “Sagradas Escrituras”. Notemos como essa sugestão, difusa ao longo do romance, além de articular a transição do lendário para o histórico, na qual as respostas advindas da religião carecem de ampliação e modificação para abarcar o contexto evocado (Auerbach, 2015), articulam também a transição de termos relativos aos assuntos econômicos para o campo dos afetos.

Essa segunda, em particular, se deve à maneira como os conflitos são personificados, já que os agentes que participam desse processo, no qual interesses econômicos entram em conflito, também travam entre si relações pessoais, como é o caso da relação do “velho” com o irmão, “único parente de posses que ainda lhe restava”, que presencia o momento em que os homens do banco chegam para cobrar a dívida e não se oferece como avalista para “renovar as letras”, pelo contrário se oferece para comprar-lhe as terras:

– Compadre, você está vendo. Estes homens não querem ter paciência. O que é que eu faço?

– O jeito é vender a roça – disse o irmão.

– Vender assim sem mais nem menos?

– É o jeito.

– Mas a quem? Essas coisas demoram.

– Eu compro – disse o irmão.

– E se eu não quiser vender?

– O banco toma, para vender depois a outro – o irmão olhava para os homens, como se fosse do partido deles.

– Então está vendido. É tudo seu. Segunda feira que vem nós acertamos as contas – o velho agora falava para os bancários. – Está resolvido. Sangue do seu sangue, carne da sua carne. Fruto de um mesmo ventre. Ventre de mulher. Bendito é o fruto. Um irmão lhe tomava tudo que tinha e ainda lhe dava um tapa em suas costas, como se estivesse fazendo um favor. Nesse dia voltaram juntos pela mesma estrada, conversando. Isto é, o irmão conversava. Ele ia calado. Tinha três palavras na garganta, nada mais: orgulho, ganância, ingratidão. Três desgraças juntas numa mesma pessoa, ali ao seu lado. – Vamos, diga. Quanto você quer pela propriedade? – o velho não ouvia a voz do outro, pensava em coisas distantes, talvez numa ordem a que o universo estivesse sujeito e que ninguém podia quebrá-la. Deus fez a terra, a água e o sal, o sol e a lua, os bichos e os homens – e os homens eram todos irmãos e os irmãos de sangue eram ainda mais irmãos, porque vieram do sofrimento de uma mesma mulher. – Vamos, diga, quanto você quer pela propriedade? – os ventos e a chuva têm dono, o mesmo dono dos homens, o Senhor e Soberano da Paz, da Justiça e da Concórdia. Ele não escorraçava ninguém. – Vamos diga. Quanto você quer pela propriedade? Foi então que o velho falou, como que voltando a esse mundo de cá, real e traiçoeiro.

– Nada – ele disse.

– Nada o quê?

– Nada mesmo. Nada.

– Você está brincando, compadre? – disse o irmão.

– É nada, já disse e repito quantas vezes você quiser. Nada vezes nada.

No dia seguinte estava mais calmo para ouvir a proposta do irmão, para aceitá-la, para engolir um trato cujos juro ele já estava pagando – em arrependimento (Torres, 2014, p. 88, 89).

A transição de termos relativos a assuntos econômicos para o campo dos afetos, da moral ou do caráter dos personagens é marcante ao longo do romance e nos remete à pessoalidade das relações sociais no contexto figurado e àquilo que os personagens personificam nesse contexto. E nesse ponto nos aproximamos de aspectos que marcam de modo decisivo os debates acerca da reprodução social dos homens livres e pobres que são a mediação do favor e as relações de dependência e dominação pessoal (Franco, 1997; Schwarz, 2000).

Acompanhando o percurso de nossa análise, essa transição pode ser pensada indagando o processo de autonomização em curso *como* formação da aparência de autonomia, pressuposta na aparência de neutralidade do dinheiro. Esse nexos é decisivo para apreender a relação entre momentos pessoais e impessoais da relação de valor dos produtos de trabalho e o modo como as categorias sociais que a organizam vão se engendrando como formas de pensamento socialmente válidas. Do mesmo modo como a existência de uma dimensão pessoal autonomizada é co-constitutiva da impessoalidade das relações, o processo de autonomização das categorias que passam a organizar a reprodução social na figura das relações juridificadas e impessoais de compra e venda não prescindiu, nesse contexto, da existência de relações de dominação fundamentalmente marcadas pelo vínculo pessoal. E embora esse processo se

encaminhe para a impessoalidade das relações contratuais e as relações de dependência e dominação assumam a forma da violência econômica organizada pela concorrência, sabemos que a moderna sociabilidade é permeada de contradições em relação aos fundamentos que a advogam.

A forma da dominação no contexto figurado no romance é perpassada pelas relações pessoais de parentesco e compadrio, envolvendo a mediação do favor e a dependência pessoal. O que não impede que a dependência reificada também perpassasse momentos importantes da reprodução social. Assim como a expropriação fundiária – que se completa quando o roceiro pobre é despojado dos meios de produção – não se realiza de modo linear, percorrendo um longo processo de autonomização que envolve, especialmente, a relação entre terra e trabalho, também outros momentos da reprodução social nela implicados se autonomizam por meio de um processo complexo e não linear, no qual se engendra a naturalização das categorias da relação social capitalista. Os termos da economia, aparentemente desvinculada dos outros momentos da reprodução social, transitam, ainda que de modo estranhado, para campos à primeira vista nem sempre afins.

É importante considerar que o romance se concentra na experiência de homens livres e pobres, e que os conflitos ganham forma nas relações pessoais, sobretudo no interior da família. As personagens que poderiam ser identificadas a uma camada dominante são mencionadas de passagem – como a referência aos fazendeiros afortunados – e relativamente secundárias na trama. É evidente que entre a arraia miúda encontramos tipos intermediários como Pedro Infante que se distingue pela propriedade de terras e gado, mas, sobretudo, por ser o dono da venda. O irmão, que “lhe tomava o que tinha e ainda dava um tapa em suas costas, como se estivesse fazendo um favor” (Torres, 2014, p. 88), é apresentado como o único parente de posses que lhe restava, mas as posses nesse caso não parecem constituir uma distinção de classe. Nesse conjunto de relações, os personagens que de alguma forma compõem uma camada distinta aparecem pelas já referidas personificações da política e da economia, como o deputado, o prefeito, os “homens do banco” que tinha a “garantia do presidente”.

A presença do Estado, sobretudo nessa parceria com o banco, assinala a aparência de autonomia da política que se faz em nome do “progresso” e do “bem de todos” e impulsiona um processo que joga o “trabalhador rural definitivamente nas relações de mercado” (Franco, 1997, 241). A falta de compromisso nas relações de favor entre fazendeiros e agregados, que Franco (1997) aponta como uma das forças

propulsoras desse processo, pode ser levada em consideração quando colocamos em exame a atuação do Estado que, em parceria com o banco, promete “máquinas, dinheiro e todas as ajudas” e termina por cumprir um papel determinante na expropriação do trabalhador rural.

A relação com o irmão que lhe “tomava o que tinha e ainda dava um tapa em suas costas, como se estivesse fazendo um favor” alude ao quiproquó entre aspectos que seriam relativos às relações pessoais e a impessoalidade da figura autonomizada do dinheiro. E é importante considerar que não se trata de uma confusão assente num entendimento equivocado dessas relações que na “realidade” são ou pelo menos deveriam ser demarcadas nitidamente. Essa confusão mobiliza as práticas e é por elas mobilizada. E, nesse sentido, os aspectos contraditórios devem ser tomados em consideração.

Tanto a pessoalidade quanto a impessoalidade apresentam aspectos tomados como positivos e negativos que, embora componham uma unidade contraditória, costumam ser interpretados de modo dissociado. Quando, por exemplo, os males da socialização capitalista, e por extensão daquela identificada à sociabilidade urbana, são identificados à impessoalidade das relações, as relações pessoais identificadas ao meio rural, marcadas por laços de parentesco, vizinhança e compadrio são essencializadas e vistas no interior de um modo de vida onde predomina a simplicidade, a solidariedade entre outros atributos tidos como positivos, sobretudo quando comparados à negatividade da concorrência, da indiferença e das complicações da vida urbana moderna. Entretanto, quando o que está em questão é o personalismo político do coronelismo e as relações de dependência e dominação pessoal, a impessoalidade das relações contratuais é identificada à universalidade como princípio jurídico que assegura a liberdade e a igualdade, e aparece como móvel da emancipação.

A relação do velho com o irmão é um exemplo do modo como em *Essa Terra* esses aspectos não podem ser tratados de modo dissociado. Embora o personagem se sinta traído pelo irmão, apresentado como um “sujeito ruim” que “não tinha sentimentos com gente” (Torres, 2014, p. 73) e que teria contrariado uma ordem que os irmanava e um mesmo sangue que os faziam “ainda mais irmãos”, fica claro que aquilo que o irmão personifica “orgulho, ganância, ingratidão”, “três desgraças juntas numa mesma pessoa”, reúne essas duas dimensões.

Os aspectos positivos da impessoalidade podem ser observados, por exemplo, quando “seu Caboco” busca impressionar o velho roceiro apresentando a vida em São

Paulo como fundamentalmente distinta da “pobreza do Junco”: “Lá qualquer um podia ser pedreiro e doutor ao mesmo tempo, pois, no fim do dia, tomava-se um banho, vestia-se roupa nova, e ninguém sabia da vida de ninguém” (Torres, 2014, p. 92). Em contrapartida é a mesma impessoalidade que está implicada na narrativa do encontro que “seu Caboco” teve com Nelo em São Paulo, no qual Nelo pede ao tio que conte ao dono do bar, para quem ele está pedindo uma cachaça fiado, sobre a reputação de sua família no Junco. Nesse caso, para Nelo, a pessoalidade das relações do Junco aparece associada à confiança na palavra que permitia o crédito informal, negado pelo dono do bar.

Outro momento em que a impessoalidade é apresentada em seus contornos negativos também se refere à experiência de Nelo em São Paulo. Ela aparece assinalada pela presença do homem na janela que emoldura o capítulo dez e na referência à multidão, ambas denotando a atomização dos indivíduos e a indiferença que marca a sociabilidade na grande metrópole. Mas, assim como o conflito com Zé do Pistom, conforme comentamos na análise do capítulo dez, é motivado por questões pessoais envolvendo ao mesmo tempo a impessoalidade característica da violência policial na cidade, o momento impessoal dos conflitos pessoais referidos à sociabilidade do Junco deve ser tido em consideração.

Também as contradições implicadas nas condições de reprodução no contexto figurado acabam recebendo um tratamento dualista na maneira dissociada de interpretar certos aspectos. Quando tratados como características de um modo de vida mais simples, de uma relação com o tempo marcada por necessidades sensíveis que inclui a contemplação, o descanso, o cuidado, os afetos, as celebrações de nascimento, iniciação e morte, certos aspectos aparecem positivados e confrontados com o cotidiano da vida urbana marcado por necessidades impostas e pela sedução do consumo.

Nas interpretações centradas nos desequilíbrios regionais, que cristalizaram a imagem do Nordeste subdesenvolvido, essa dissociação contribuiu para ratificar a imagem positiva do progresso. Do ponto de vista das técnicas voltadas para o aumento da produtividade, aspectos que incluem o ritmo das atividades orientadas por uma relação com necessidades sensíveis foram identificados ao atraso e à ausência de um Estado modernizador que deveria dar assistência aos produtores, de maneira a suprir novas necessidades, como o acesso da população aos “benefícios do progresso e do desenvolvimento” (Vasconcelos, 2000, p.163). Avaliação que teve um peso significativo na condução das políticas voltadas para o desenvolvimento regional dentre

as quais se inclui a parceria com bancos e a criação de agências de crédito rural para a modernização da agricultura.

Embora as expectativas positivas em relação ao progresso sejam confrontadas no romance pela experiência dos personagens, persiste uma interpretação na qual o Junco aparece como um lugar esquecido onde “o progresso não se instala com efetividade” (Amorim, 2017, p. 267), já que nada muda “em termos de benefício para a população” (Amorim, 2017, p. 266). Em estudo sobre *Essa Terra*, Fabiana Costa (2006), embora assinale que as semelhanças entre o Junco e São Paulo – manifestadas na confusão de Nelo, no capítulo dez – evidenciam “que a imagem do progresso não fica à margem de efeitos negativos” (Costa, 2006, p. 55), compartilha da formulação de Amorim assente nas expectativas positivas em relação ao progresso:

O progresso em Junco não se faz presente de fato, embora o banco — a Ancar, o asfalto, a televisão, a Petrobrás pudessem indicar o contrário. Estes últimos elementos, contudo, que caracterizariam as mudanças em Junco nada mais são do que também “elementos secundários”, no sentido que eles não trouxeram transformações substanciais de melhoria para a vida da população do Junco (Costa, 2006, p. 47, 48).

Tanto Costa (2006) quanto Amorim (2017) apontam um aspecto importante a ser criticado que se refere à maneira como as políticas encampadas pelo Estado desenvolvimentista prometem a melhora das condições de vida, incentivando a migração e a tomada de empréstimos para mudança do padrão “técnico” da produção agrícola, quando “de fato” acabam impulsionando uma degradação ainda maior dessas condições, no sentido de que aquilo que se anuncia como redenção vem aprofundar os conflitos vivenciados, gerando crises novas e agudas que conduzem ao *desenraizamento* (Amorim, 2017) e à *fragmentação da identidade* (Costa, 2006).

Entretanto, consideramos que essa crítica perde de vista a configuração da tragédia que, como estamos buscando enfatizar, é formulada não como aquilo que acontece *aos* personagens, mas aquilo que acontece *por meio* deles. E essa configuração tem consequências decisivas para a interpretação dos vínculos entre progresso e catástrofe, no sentido de sugerir que o trágico é indissociável daquilo que o progresso promete, mas não porque essas promessas não se realizam, como se a não realização significasse que o progresso não “se instala com efetividade”, mas justamente pela efetividade pela qual a lei capitalista do movimento voltado para o futuro se impõe com violência sob a forma aparentemente neutra do progresso associado ao “bem de todos”.

A apreensão da tragédia no romance e sua interpretação envolvem, por isso, a articulação de dois níveis da análise da relação temporal no tocante à construção narrativa. Um deles se refere ao estilo empregado na representação da consciência dos personagens e assinala uma complexa relação temporal orientada pelos movimentos internos na qual o passado se atualiza, não é dado como coisa morta, indicando como “a vivência subjetiva do tempo nada tem a ver com o tempo dos relógios” (Rosenfeld, 1996, p. 82). Outro nível diz respeito às implicações da ruptura com a causalidade do enredo tradicional que assinala a discrepância entre um conceito de história como sucessão de acontecimentos num tempo mecânico, vazio e homogêneo e uma dinâmica histórica apreendida em processo, em suas feições contraditórias e que não pode ser reduzida à apresentação de causas e consequências.

Como estamos pontuando, embora o sentido de ruptura inscrito na experiência dos personagens delimite um antes e um depois numa sucessão de mudanças que culmina em sofrimentos, humilhações e morte, o tratamento que o passado recebe no romance chama atenção para a complexidade de um processo não linear, no qual momentos aparentemente desconexos e insignificantes importam para a apreensão de um sentido que vincula a dimensão pessoal e social da experiência dramatizada. É significativo, nesse sentido, que já nas primeiras páginas a narrativa nos coloque diante de uma situação de alta potência dramática que evoca o sentido trágico como marca e como marco da narrativa. O suicídio de Nelo, evento catalisador do romance, antecipa esse sentido, mas a configuração trágica perderia força se fosse reduzida a ele, por isso a construção do sentido depende das interpretações mobilizadas para conectar esse evento a um conjunto mais geral onde momentos destituídos de importância também adquirem significação. Nesse caso, embora o suicídio de Nelo possa ser considerado como a situação trágica por excelência, o que o romance parece sugerir é que a tragédia não está na morte e sim na vida, na apreensão dos sentidos disponíveis, na construção de novos vínculos para interpretá-la.

2.6 “Muitos pastos, poucos rastros”

Nos anos dois mil esse mundo será queimado por uma bola de fogo e depois só restará o dia do juízo – é o mesmo Jabá –, ensinando as Sagradas Profecias, enquanto descansa a culpa da morte que carrega nas costas. – E eu sei que esse dia está perto. Ora vejam bem: nossos avós tinham muitos pastos, nossos pais tinham poucos pastos e nós não temos nenhum – os outros homens prestam muita atenção em Caetano Jabá, ele viveu as experiências da

vida. – Isto também está nas Sagradas Escrituras. Muitos pastos e poucos rastos. Poucas cabeças, muitos chapéus. Um só rebanho para um só pastor (Torres, 2014, p. 15, 16).

A presença da perspectiva religiosa em *Essa Terra* não é somente digna de nota, tampouco pode ser lida como um capítulo à parte que corresse paralelo àquilo que verdadeiramente importa. O modo como ela costuma ser lida parece resultar menos de um exame sobre a importância dessa perspectiva na construção narrativa do que do efeito que o discurso esclarecido de Totonhim exerce sobre a interpretação de certos aspectos e do romance como um todo. E o discurso de Totonhim se apresenta ferozmente crítico aos preceitos e à prática religiosa, encenada, ironizada, parodiada, exposta em suas incoerências e apontada como mascaramento de conflitos de ordem pessoal e social. Mas, nesse caso, não é demais insistir que esse discurso esclarecido é também uma máscara que o narrador veste sem poder, no entanto, evitar que ela caia.

Essa presença é tão insistente e variada que reduzi-la a uma temática nos leva a perder de vista aspectos decisivos da configuração trágica que estamos interpelando, como a importância da repetição de alguns motivos e o modo como eles são mobilizados para interpretar as mudanças, e o importante deslocamento que a parodização opera quando combina discursos referidos a transformações de ordem histórica com a palavra “Sagrada” das “Profecias” do “dia do juízo”. Isso porque, como sabemos, além da retórica esclarecida, a narrativa se constrói a partir da dramatização da consciência dos personagens incluindo o próprio Totonhim e, nessa dramatização, a posição desse personagem bem como os juízos que ele emite devem ser examinados na relação com o conjunto.

A adesão à retórica esclarecida de Totonhim, interpretada como uma atitude de denúncia em relação à “realidade do migrante nordestino” (Gonçalves, 2013, p. 1), pressupõe uma leitura do romance na chave de um tipo de realismo social que se propõe a representar o problema e apresentar-lhe as “causas concretas”:

O narrador-personagem internaliza as desgraças que, para os religiosos, são atribuídas ao demônio ou ao castigo divino, desvencilhando-se dessas entidades abstratas que simbolizam o bem e o mal para lidar com as causas concretas dos problemas que afetam suas existências. Assim, Totonhim revela uma profunda consciência das más condições de vida do sertanejo e suas causas, mostrando que os problemas não se devem apenas a fatores geográficos, naturais, e sim a questões de ordem mais complexa, como a falta de investimento e ações políticas voltadas para o desenvolvimento dessa região. Em sua narração, Totonhim põe em relevo as discrepâncias regionais dentro do país – das áreas industriais em relação ao campo –, onde existem comunidades retardatárias, como a sua, cuja evolução social e econômica

ocorre muito lentamente, e os grandes centros urbanos onde se concentra e se movimenta o capital, que apresentam um ritmo mais rápido de desenvolvimento (Gonçalves, 2013, p.5).

Quando chamamos atenção para a presença da perspectiva religiosa no romance, nosso objetivo não é examinar o modo pelo qual é representado o papel da religião na sociedade e no contexto para os quais ele acena. Exame que poderia nos conduzir, por exemplo, à revisão bibliográfica acerca do arraial de Canudos e dos movimentos messiânicos, tendo em vista o significado do catolicismo popular no contexto da época. Se fosse esse o caso, seria possível confrontar o juízo acerca do papel de mascaramento social das representações religiosas complexificando essa interpretação. O que nos interessa, porém, é perceber como essa perspectiva atua no romance de modo a construir uma imagem complexa das representações a partir das quais os personagens interpretam o contexto de mudanças. Como dissemos, as representações espontâneas dos personagens são fundamentais para apreender aspectos contraditórios das relações, e desqualificá-las diante do juízo crítico de Totonhim significa subtrair esses aspectos para reforçar interpretações pressupostas, como aquela que enfatiza as “discrepâncias regionais”.

O embate de Totonhim com a religião só pode ser interpretado como denúncia do “descaso das instituições governamentais com os flagelados pela seca e pela falta de infraestrutura do sertão” (Gonçalves, 2013, p. 5), porque se pressupõe, de um lado, que a atitude de denúncia seja o cerne do romance e, de outro, que o atraso regional é um dado da realidade e não uma determinada forma de interpretá-la. Em nossa leitura entendemos que a ênfase na atitude de denúncia oblitera os aspectos ficcionais⁴⁰ do romance bem como a interpretação que ele sugere em relação às contradições do desenvolvimento capitalista.

Não apenas o atraso regional é tomado como um dado, como a própria existência da região é naturalizada, bem como aquilo que supostamente a define: fatores geográficos, naturais. Embora a imagem do Nordeste e em particular do sertão, que funciona como metonímia dessa região, esteja impregnada dos atributos ditos geográficos e naturais, e estes já tenham sido apontados como a causa “das más condições de vida do sertanejo”, a denúncia social que, grosso modo, as leituras buscam apontar no romance, mostraria que as causas não se devem “apenas” a esses fatores e

⁴⁰ No prefácio à primeira edição do romance, Lígia Chiappini chamou atenção para esse aspecto, enfatizando a importância de considerar como os “elementos tipicamente ficcionais” alargando o documento, transfiguram a realidade para fornecer dela “uma imagem mais profunda” (Leite, 1979, p.3).

sim à ausência de “ações políticas voltadas ao desenvolvimento dessa região” (Gonçalves, 2013, p.5).

Os debates em torno da região Nordeste, da “Questão Regional” (Oliveira, 1993), do regionalismo em literatura, do tratamento ficcional da “matéria regional” – nos quais o sertão, o sertanejo, bem como os signos que circulam em sua órbita, adquirem uma posição emblemática –, demonstram um interesse persistente que atravessa diferentes campos de estudo e constituem vasto material bibliográfico. Em nossa dissertação de mestrado⁴¹, realizamos uma revisão e uma leitura específica desse interesse tendo em vista intersecções entre os debates acerca do conceito de região geográfica e a controversa presença da questão regional na literatura brasileira avaliada a partir da obra de Guimarães Rosa, que é regional sem o ser⁴². A revisão desses debates, apenas tangenciados, forneceu elementos para percebermos que a noção de região supostamente bem definida em seus contornos geográficos, era tida como um pressuposto axiomático e que, não obstante confrontasse diferentes perspectivas, terminava por naturalizar momentos importantes da realidade que buscavam problematizar.

Nesse passo foi possível chamar atenção para o modo como os “fatores geográficos” referidos à existência da região eram concebidos de modo pouco refletidos, sem considerar que o conceito de região foi objeto de disputas importantes no processo de constituição da Geografia como campo de estudos institucional. Dando corpo à proposta de abordar a aproximação entre Literatura e Geografia a partir do processo que conforma a autonomização desses campos, foi possível problematizar a projeção da Geografia como forma de conhecimento trans-histórico que preexistisse à sua institucionalização como disciplina, apresentando-a no conjunto da divisão do trabalho como prática científica fundamentalmente moderna.

Interessava ressaltar que a noção de região sistematizada e debatida no campo da geografia se articulava a contextos históricos determinados nos quais se inserem a

⁴¹Em especial no primeiro capítulo “Questão de opiniões? *Sabor regional e sabor Lablacheano da região*” (Rente, 2013) no qual sistematizamos algumas proposições acerca da aproximação entre Geografia e Literatura, para problematizar a junção daquilo que aparece “naturalmente” separado, chamando atenção ao processo que conforma a autonomização desses campos e da própria atividade de pesquisa e interpretação dos problemas brasileiros que aparece como motivação comum na constituição dos mesmos.

⁴²Cf. item 1.3 “O sabor regional em Guimarães Rosa: da investigação livresca ao contato direto pela experiência de viagem” do capítulo citado, no qual estabelecemos uma interlocução com a avaliação de Antonio Candido acerca da especificidade da literatura de Guimarães Rosa que desafia a crítica a lidar com o paradoxo de um regionalismo que não é bem regionalismo e de uma universalidade que se constrói realçando o particular.

prática do geógrafo, seja na pesquisa acadêmica, seja ocupando cargos técnicos nas instituições governamentais de planejamento e gestão territorial. Ao lado de um conceito de região orientado pela análise da paisagem e dos gêneros de vida, conviviam uma prática voltada para elaborar e justificar determinada divisão regional do território nacional pautada em critérios que visavam atender objetivos administrativos. Prática, aliás, referida ao Estado moderno, mas projetada para outras formações sociais quando se busca extrair do conceito aquele mesmo sentido etimológico de *regere* referido às sociedades antigas.

Examinando alguns nexos que atravessam diferentes campos dos estudos sociais, o modo de pensar a região que mais tomou corpo na vasta bibliografia dedicada à questão regional no Brasil parece ter sido a “fratura na unidade nacional constituída desde o século XIX” (Oliveira, 1993, p.43). Fratura que por volta dos anos de 1930 ganhou especial estatura na ficção regionalista, no assim chamado “romance social” ou “romance do Nordeste” que, de acordo com Candido (2011), foi precursor de um importante movimento de tomada de consciência do subdesenvolvimento que só se manifestaria claramente a partir dos anos de 1950. Esse modo de pensar a região se expressa, sobretudo, na consagração do Nordeste e sua metonímia, o sertão, na ferida aberta do assim chamado subdesenvolvimento nacional. Os desequilíbrios representados pela polarização Sudeste desenvolvido e Nordeste subdesenvolvido avultariam como a questão regional por excelência.

Para Francisco de Oliveira (1993) “no fundo da Questão Regional tipicamente brasileira jaz uma questão agrária irresoluta, de par com a do mercado de força de trabalho”. Em *Elegia para uma re(li)gião* (Oliveira, 2008), analisando a experiência da Sudene e do planejamento em bases capitalistas, o autor propõe um conceito de região centrado no processo e não nos “resultados dos desenvolvimentos diferenciais inter-regionais” (Oliveira, 2008, p. 141,142). Nessa análise, o autor problematiza a abordagem centrada nos desequilíbrios regionais e oferece elementos para um diálogo crítico com as interpretações acerca da formação nacional. Oliveira (2008) formula o problema a partir das formas de reprodução do capital e dos conflitos de classe que lhe correspondem e que, sob a aparência de conflitos inter-regionais, envolvem um momento decisivo da expropriação em curso, bem como da divisão territorial do trabalho pautada pelo movimento de concentração e centralização movido pelas formas mais adiantadas da acumulação capitalista, em relação a qual avulta uma nova regionalização levada a cabo em nome da “integração nacional”.

Considerando as relações de produção particulares que a territorialização capitalista engendra, vinculadas num primeiro momento aos travejamentos colocados pela colonização, sobretudo no que tange à forma de apropriação territorial e de imposição do trabalho, a questão regional analisada por Oliveira (2008) remete à passagem do sentido externo da acumulação colonial para o sentido interno da acumulação referida à formação do Estado nacional brasileiro, num processo de internalização da metrópole. É significativo, nesse sentido, que a questão regional ganhe proeminência num momento em que as relações de produção particulares que configuravam regiões distintas estejam passando por transformações decisivas.

O modo como esse contexto de mudanças é dramatizado no romance envolve a retomada de motivos que se articulam com a partida e o retorno de Nelo, compondo um conjunto de motivações implicadas na relação com essa terra que chama, enxota, enlouquece e ama. Recordemos que a construção do romance é marcada por ambivalências e indeterminações e que, por isso, essas motivações não podem ser reduzidas à apresentação de “causas”, já que, como estamos apontando, não apenas a causalidade do enredo tradicional é rompida, como também a relação temporal elabora um processo que dilacera a noção de tempo linear sempre tensionada pela sobreposição de motivos implicados numa ação abrangente em relação à qual os eventos carecem de interpretação.

A apreensão desse dilaceramento tem implicações decisivas para situar e interpretar os eventos no âmbito das possíveis dimensões da tragédia. Alguns movimentos podem ser observados como parte dessas implicações. Um deles se refere ao deslocamento do lugar que a “tragédia coletiva do sertanejo” ocupa no romance quando comparado às representações centradas na unidade nacional fraturada, nas quais a região personifica a ausência de progresso e as marcas da catástrofe são percebidas como tributárias do atraso. A imagem do progresso redentor divisada no romance é constantemente confrontada pela experiência dos personagens e apresenta uma imagem mais complexa dessa relação. Não obstante, quando analisado a partir dos desequilíbrios regionais, o suicídio de Nelo – uma das marcas da catástrofe – costuma ser interpretado como consequência de um progresso que mantém o atraso, numa combinação tipicamente brasileira na qual as benesses da civilização não se estendem a “todos”, deixando à margem um contingente populacional que, quando é digno de comiseração, é colocado a distância.

A dimensão pessoal dramatizada no romance traz uma notação distinta das narrativas que emolduram a tragédia coletiva do sertanejo. A complexidade da experiência de individuação assinala a importância de repensar a distância a partir da qual a tragédia se confunde com o infortúnio da vida de um indivíduo ou de uma coletividade destacados, diante dos quais seria possível nos portarmos como meros observadores, indiferentes ou comovidos, mas infensos à tragédia. É preciso insistir, por isso, que o modo como nos colocamos diante das catástrofes, seja na forma do assombro ou da indiferença, envolve, mesmo que irrefletidamente, uma expectativa positiva em relação ao progresso ao qual a possibilidade de redenção é creditada. A despeito das consequências “indesejáveis” e da violência mobilizada no processo, o sentido parece ser a emancipação, como se ela estivesse desde sempre inscrita nas realizações desejáveis que o progresso já lograra, e nas que ainda prometeria lograr.

Os efeitos que, por assim dizer, a tragédia pode suscitar, o modo como reagimos às catástrofes, as expressões de espanto e indiferença, não podem ser examinados, por isso, sem que consideremos a naturalização das categorias da relação social capitalista e as formas de pensamento que ela engendra. O reconhecimento da tragédia depende da possibilidade de encontrarmos novos vínculos entre aquilo que aparece como indesejável, e que em certo sentido poderia ser “evitado” – embora se apresente como inevitável sob a justificativa da finalidade positiva –, e aquilo que é desejável nos termos da moderna sociabilidade. No caso em exame pensamos que a tragédia não se inscreve na não realização do vir a ser contido nas expectativas positivas em relação ao progresso, mas na tensão constante e crescente entre *crença e experiência* (Williams, 2002, p.79). Essa tensão, no romance, articula as expectativas de realização e as crises agudas e imprevistas vivenciadas pelos personagens nesse contexto de mudanças. Articula também os sentidos disponíveis para interpretar as mudanças na relação com a terra de modo a sobrepor motivações, confundir ações, personagens, tempos e espaços, envolvendo a todos.

Nelo é o outro de Totonhim, mas é também o mesmo, a quem o pai é outro e no seu duplo também o mesmo com o seu duplo outro, a mãe, porque a ambivalência que envolve os personagens dilacera os limites que definem o conflito de vontades, dilacerando a pretensão de unidade dos sujeitos, bem como a relação entre sujeito e objeto e as próprias ações que não podem ser tomadas isoladamente. O conjunto no qual elas adquirem significação vai ao encontro não apenas daquilo que conhecemos como tragédia, mas daquilo que intuímos como tragédia. Examinar como os sentidos

disponíveis são mobilizados para abarcar o contexto dramatizado, a partir da relação entre *espaço de experiência e horizonte de expectativa*⁴³, contribui, por isso, para avaliar de que modo a dramatização trágica envolve a perspectiva religiosa inscrita no pecado original, na ideia de condenação, nas “Sagradas Profecias”.

Esses sentidos podem ser indagados no modo de conceber as mudanças a partir das expectativas de realização de um vir a ser. Ao horizonte inaugurado pelas expectativas em relação ao progresso, em especial, costumam sobrepor-se momentos da experiência que se contradizem, nos quais as expectativas de realização são confrontadas por crises agudas. Na relação com o espaço de experiência sedimentado pela tradição – onde o “futuro permanecia atrelado ao passado” (Koselleck, 2006, p. 315) –, entretanto, o não cumprimento de determinada expectativa não impede que ela seja reiterada, e aquilo que se manifesta como sintoma de crises profundas pode também se apresentar como confirmação de que um desígnio superior estaria se realizando.

A articulação entre as mudanças na relação com a terra e as “Sagradas Profecias” é emblemática nesse sentido. Ela aparece pela primeira vez no capítulo dois da primeira parte, quando Totonhim, ao apresentar o Junco, retoma a fala de Caetano Jabá, apresentado como seguidor de Antônio Conselheiro e sobrevivente do massacre de Canudos. A fala versa sobre o fim do mundo, o “dia do juízo” e sobre os sinais que indicariam que esse dia estava perto. Um desses sinais se refere à mudança na relação com a terra, sobretudo, à perda que se manifesta em diferentes gerações: “Ora vejam bem, nossos avós tinham muito pastos, nossos pais tinham poucos pastos e nós não temos nenhum” (Torres, 2014, p. 16), mudança interpretada como realização das profecias de Antônio Conselheiro: “muitos pastos, poucos rastos. Poucas cabeças, muitos chapéus. Um só rebanho para um só pastor” (Torres, 2014, p. 16).

Ao retomar a fala sobre essas profecias, o narrador comenta que “os outros homens prestam muita atenção em Caetano Jabá” que é visto como alguém que “viveu as experiências da vida”. Presente na caracterização do contexto do Junco, na qual o

⁴³Seguindo a sugestão de Paulo Arantes no ensaio “O novo tempo do mundo”, faço aqui referência ao “par assimétrico constituído pelo contraponto indissolúvel entre *Espaço de experiência e Horizonte de expectativa*” (Arantes, 2014, p. 32) de cuja tensão, segundo Reinhard Koselleck, “pode ser deduzido algo como o tempo histórico” (Koselleck, 2006, p. 312). Embora nos apropriemos dessas categorias sem nos ocupar com o rigor conceitual, é importante assinalar a contribuição trazida pela leitura dos ensaios reunidos em *Futuro Passado* para tratar do contexto de mudanças dramatizado no romance, sobretudo, tendo em vista a presença das profecias e as expectativas em relação ao fim do mundo. Vale observar que a caracterização da era moderna a partir dessa tensão, da distância cada vez maior que as expectativas passam a adquirir em relação as “experiências feitas até então” (Koselleck, 2006, 314), em muito se assemelha à formulação de Raymond Williams para quem a tragédia moderna pode ser reconhecida no processo de dramatizar a tensão entre crença e experiência.

narrador enumera eventos que marcam a experiência do povo do lugar – como a “pior seca que já se teve notícia” e o “dilúvio” que a sucedeu –, esse comentário dá a entender que as expectativas em relação ao fim do mundo, anunciado pelas profecias, compunham o imaginário geral e conformavam sentidos partilhados da experiência, assentes na relação implacável com a natureza e na relação com a transcendência divina.

Totonhim, porém, se coloca a parte nessa caracterização e constrói sua perspectiva confrontando a crença nas “Sagradas profecias” às situações que as previsões religiosas parecem não abarcar, como a chegada do banco que, como já dissemos, é justaposta em chave irônica ao comentário sobre o aparecimento do Anticristo. Entretanto seria apressado supor que a tensão daí decorrente se resolveria no desmascaramento tanto da religião quanto das “causas concretas” dos “problemas”. A pretensão de objetividade patente nessa caracterização deve ser examinada, por isso, tendo em vista justamente o mascaramento da posição implicada do narrador. Mascaramento que não se sustenta, carregando consigo a própria pretensão.

O confronto entre a dimensão social e terrena da experiência e a dimensão transcendente que a envolve desempenha um papel decisivo na configuração trágica que faz colapsar a posição esclarecida do narrador. Embora apresente um contraponto à interpretação do destino como obra da providência divina e tensione o aspecto fatalista inscrito nas profecias, o confronto entre essas dimensões oferece ao mesmo tempo o substrato dessa interpretação, na medida em que a liberdade e a autodeterminação do indivíduo são limitadas pelas mesmas relações em nome das quais a liberdade e a autonomia são afirmadas.

A dimensão transcendente não é apenas uma máscara que encobre a experiência terrena, os limites são parte de um processo social e histórico onde as relações se objetivam face aos agentes, atuando como forças externas a eles. E embora essas forças possam ser identificadas à política e à economia como personificações da vontade objetivada e, num certo sentido, se apresentem como as “causas concretas”, o modo como os conflitos são vivenciados pelos personagens dilacera os limites entre os aspectos objetivos e subjetivos das relações, entre aspectos concretos e abstratos.

Quando consideramos a perda das terras presente na fala de Caetano Jabá e, especialmente, o modo como essa perda é dramatizada em “Essa terra me enxota”, é possível perceber que, embora num determinado nível a perda apareça como decorrência da providência divina ou de imperativos da natureza, ela remete à dimensão social e terrena das relações que se aproxima daquilo que apresentamos anteriormente

como a “segunda natureza” da forma de mediação social da mercadoria. A sobreposição dessas duas formas de interpretar, à primeira vista incompatíveis, e sua importância para a configuração trágica pode ser apreendida tendo em vista essa “segunda natureza” que, apesar de sua origem puramente social, se apresenta aos indivíduos de modo “igualmente insensível e exigente” (Kurz, 1992) como os desígnios divinos ou as necessidades da primeira natureza.

Essas interpretações se coadunam numa pergunta sobre o que estaria na origem dos eventos, as motivações e causas neles implicados, e envolvem, sobretudo, a dificuldade de apreender um processo que foge ao controle dos indivíduos que, como produto de uma relação ao mesmo tempo física e metafísica, opõe resistência às explicações factuais e manifesta um caráter enigmático que “remete aos desígnios ocultos da divina Providência” (Koselleck, 2006, p. 148), cujo sentido é irreparável. É por isso que tanto a imagem da terra “enxotando” quanto a imagem do fim do mundo prefigurada na perda das terras constituem momentos importantes do processo de dramatização das mudanças a partir dos significados que elas adquirem para os personagens e, de modo especial para o personagem do pai:

Muitos pastos e poucos rastros.

O tempo provou que Antônio Conselheiro, o anjo da destruição e da morte, sabia o que estava dizendo. Seria o fim? Era isso que estava vendo, ali, diante dos seus olhos? Casas fechadas, terras abandonadas. Agora o verdadeiro dono de tudo era o mata-pasto, que crescia desembestado entre as ruas dos cactos de palmas verdes e pendões secos, por falta de braços para a estrovenga. Onde esses braços se encontravam? Dentro do ônibus, em cima dos caminhões. Descendo. Para o sul de Alagoinhas, para o sul de Itabuna e Ilhéus, para o sul de São Paulo-Paraná, para o sul de Marília, para o sul de Londrina, para o sul do Brasil. A sorte estava no sul, para onde todos iam, para onde ele estava indo. Uma vez, em Feira de Santana, ficou parado na rodoviária, durante uma manhã inteira. Uma zanação sem começo nem fim, um entra e sai de formigueiro vivo. Ficou embaçado: – Se aqui não é nem os princípios do sul, imagine como não será o resto (Torres, 2014, p. 89, 90).

É importante recordar que para o pai o significado das mudanças se constrói na relação com a expectativa de renovação anunciada pelo nascimento dos filhos. Expectativa confrontada pela progressiva dispersão da família que principia com a partida do filho mais velho e se consubstancia na mudança da mulher e dos filhos mais novos para Feira de Santana. Da perspectiva do pai, que recompõe o passado sob o impacto do baque da cancela, a dispersão da família está na origem dos eventos que precipitam a ruína coroada pela perda das terras. Como já comentamos, embora essa perda seja decorrente da necessidade de saldar a dívida com o banco, para o velho, ele “não precisaria de dinheiro de banco nenhum” (Torres, 2014, p. 79) se a mulher e os

filhos tivessem permanecido na terra, já que o empréstimo se justificaria pela necessidade de contratar trabalhadores.

A renovação anunciada pelo nascimento dos filhos está vinculada ao trabalho familiar em relação ao qual uma prole numerosa equivale a “muitos braços para o eito” (Torres, 2014, p. 82). E como o cerne das mudanças envolve justamente a mobilização dos membros da família, motivada por transformações decisivas no horizonte de expectativas aberto pelo progresso, elas atingem diretamente as expectativas da renovação almejada pelo pai, organizadas em estreita relação com a experiência da tradição que ele representa. Trata-se de um contexto de transição que, embora não seja abrupto, no que tange ao longo processo de expropriação em curso, se manifesta pela ruptura e pelo choque entre gerações dentro da mesma família.

A apreensão das mudanças a partir da “sucessão de gerações dentro da própria família, assim como no mundo do trabalho” (Koselleck, 2006, p. 14), envolve a “justaposição de diferentes espaços de experiência e o entrelaçamento de distintas perspectivas de futuro” (Koselleck, 2006, p. 14), como fica patente quando comparamos a trajetória do personagem do pai com a dos filhos, e mesmo a trajetória de Nelo com a de Totonhim. Num âmbito mais geral essas mudanças aparecem evocadas na fala de Caetano Jabá, que observa a perda sucessiva dos “muitos pastos” da geração dos avós para os “poucos pastos” da geração dos pais até a sua geração que não possui “nenhum”. Mudança assinalada na condição de Nelo que “não tendo herdado um único palmo de terra onde cair morto, um dia pegou um caminhão e sumiu no mundo” (Torres, 2014, p. 11).

O modo de se referir à perda dos pastos equivalendo à perda das terras assinala um aspecto importante da formação do povoado do Junco apresentada numa espécie de mito fundador, rememorado pelo pai, no qual se destaca a estirpe do sertanejo e o papel pioneiro da família Cruz na figura daquele que é apresentado como “o pai do lugar”:

Sertanejo velho, não era um forte. Também não era um fraco.
Ainda era um homem capaz de pegar um tronco de sucupira e transformá-lo, em poucas horas, num eixo que podia durar uma vida inteira. E quando um carro de boi passava cantando pela estrada, ele sabia que em algum lugar alguém estava anunciando a sua fama de mestre carpina.
Sim, era um forte.
Vinha da raça dos vaqueiros e não temia serra-goela, do mesmo modo que João da Cruz, o primeiro vaqueiro, não temeu a mata e as onças, quando o Junco ainda nem existia. João da Cruz, o pai do lugar. O que veio de Simão Dias, para os lados de Sergipe, escorraçado pela seca. Trazia a mulher e um bando de filhos nas costas, todos já morrendo de fome. E foi por ali mesmo, no Junco de Fora, que ele encontrou farinha e abrigo – o descanso para centena de léguas, que teve que andar a pé. Naquele tempo tudo o que havia era uma fazenda, do

Barão de Geremoabo, homem de pele fina, da capital. João da Cruz primeiro matou a fome, depois começou a matar as onças e só não matou o barão porque ele nunca mais apareceu (Torres, 2014, 74, 75).

Como não podia deixar de ser, o mito fundador retoma uma série de símbolos que ressaltam a bravura do sertanejo conferindo traços de heroísmo ao “primeiro vaqueiro” que, depois de andar “centenas de léguas”, “escorraçado pela seca”, trazendo “a mulher e um bando de filhos”, teria desbravado a mata, matado as onças e tomado posse da área onde a havia uma fazenda do Barão de Geremoabo. Nesse quadro, a astúcia de João da Cruz é contraposta a caracterização do Barão como “homem de pele fina, da capital”, que ele só não havia matado “porque ele nunca mais apareceu”. Quadro que não deixa de imprimir traços caricatos à origem heroica, já que no lugar “desbravado” havia uma fazenda cujo dono era ninguém mais, ninguém menos que um dos maiores fazendeiros do Nordeste, herdeiro de uma família de antigos procuradores que, administrando as terras pertencentes à sesmaria da casa da Torre de Garcia D’Ávila, acumularam grandes extensões de terra abrangendo parte considerável dos estados da Bahia e Sergipe.

A formação do povoado figurada no mito fundador lança mão de elementos significativos da territorialização colonial que se desdobra nas dinâmicas regionais de territorialização, como a figura de um grande proprietário absenteísta e o regime de posses que, convivendo com o instituto das sesmarias, viria a se constituir como a principal forma de apropriação territorial com o fim desse instituto⁴⁴. A formação do povoado remonta também ao processo de povoamento do interior da colônia onde se conformou uma vasta região de pecuária extensiva cuja reprodução social, sobretudo no que se refere às formas da mobilização do trabalho, se distinguia das zonas de mineração e da grande lavoura⁴⁵.

É importante considerar os elementos presentes nesse mito fundador para reconhecer, na formação do povoado do Junco, os travejamentos do processo que o romance dramatiza e o modo como terra e trabalho se articulam nesse momento regional da territorialização. Pois ainda que o acesso à terra possibilite uma autonomia

⁴⁴ Baseamo-nos aqui no levantamento bibliográfico e na discussão realizados em nossa dissertação de mestrado, em especial no item 2.2 “Figuração das relações sociais no romance, formação da propriedade da terra e a mobilização do trabalho” (Rente, 2013).

⁴⁵Cf. item 1.4 “A pecuária na territorialização do Norte de Minas Gerais: ‘o sertão do gado’ e o sertanejo como personagem tipo: aproximações com a noção de gêneros de vida”, onde discutimos “a importância da pecuária na territorialização colonial, acenando para o desdobramento desse processo que, com o fim do sistema colonial, engendra [...] um padrão regional de territorialização do Estado nacional em processo de formação” (Rente, 2013, p. 51).

relativa em relação à reprodução da família, a reprodução social nesse contexto não está apartada das pressões colocadas pelo sentido da acumulação capitalista. Embora o Barão “nunca mais” tenha aparecido para reivindicar a propriedade da fazenda, o espectro da propriedade da terra e o exercício legítimo da violência outorgado aos particulares – expedientes fundamentais das formas que a mobilização trabalho assume nesse contexto – atuam impondo limites e exercendo pressões sobre a reprodução social.

Se “naquele tempo” o “Junco ainda nem existia” tampouco estava colocada a presença de um Estado detentor do monopólio da violência que atua por intermédio de relações juridificadas personificando os interesses de uma comunidade nacional. Também não estava colocada a existência de um mercado de trabalho nacional que exercesse pressão sobre as relações de produção particulares engendradas pela territorialização colonial. Considerar os diferentes momentos da territorialização capitalista naquele que viria se tornar o território nacional brasileiro permite perceber que as pressões exercidas pela emergência de uma nova divisão territorial do trabalho consubstanciam um processo de mobilização de terra e trabalho que já estava em curso.

O que interessa enfatizar é que a perda dos pastos, interpretada na fala de Caetano Jabá como sinal da realização das profecias, que equivale à perda das terras dramatizada nessa segunda parte, abarca a destituição de uma relação com a terra assentada nas formas de apropriação territorial figuradas no mito fundador. Se por um lado o regime de posses permite o acesso à terra para que a família se reproduza mediante o trabalho próprio, sem que seus membros tenham que submeter o produto de seu trabalho na relação com um grande proprietário capitalista, ele permite também que a terra se transforme num meio de produção que representa trabalho morto acumulado passível de ser apropriado, seja pela expansão das grandes fazendas sobre as pequenas posses, seja pela mobilização da terra como ativo financeiro que desencadeia a ruína dos roceiros pobres, como é o caso do personagem do pai e de “todos” os seus compadres também “quebrados ou pendurados no banco” (Torres, 2014, p. 87).

Como a referência que o pai tem do trabalho corresponde à satisfação das necessidades, e necessidade significa encher barriga, é compreensível que para ele a mudança da família para a cidade seja apontada como loucura da mulher, abandono deliberado dos filhos, já que “era a roça que enchia barriga” e esse modo de ganhar a vida vinha se renovando há seguidas gerações de sua família. Também é compreensível que do ponto de vista da tradição que ele representa nem terra nem trabalho se

constituíssem como coisas separadas do sentido da reprodução social e familiar, tampouco como coisas que pudessem ser mobilizadas como mercadorias. Desse ponto de vista as relações tradicionais que o pai deseja perpetuar é tão somente uma ordem natural que aparece dilacerada por pressões externas.

Entretanto, como vimos, a dramatização desse processo envolve tanto uma relação que é apresentada como externa ao personagem que teve de se “dar por vencido” – no conflito com a mulher, no conflito com o banco –, quanto à internalização desses conflitos pelo personagem, que paga os juros em arrependimento por não ter seguido o conselho do sogro se vendo obrigado a vender as terras ao irmão para saldar a dívida. A bem dizer as pressões vêm de todos os lados, por isso ele não pode olhar nem para trás, nem para frente, nem para um lado, nem para outro. E, como a terra significa para ele esse conjunto de relações que está sendo dilacerada, é bem sugestivo que num primeiro momento ele diga que não quer nada pela “propriedade”, “nada vezes nada”, e que manifeste um extremo desgosto pela atitude do irmão para quem a terra significa, como propriedade, apenas mais uma mercadoria que se pode botar um preço.

Embora o conflito se expresse no âmbito das relações pessoais e seja apresentado, nos termos desse vínculo, como motivado por razões afetivas e de caráter como “orgulho, ganância, ingratidão” (Torres, 2014, p. 89), ele envolve dimensões que extrapolam o âmbito daquilo que é próximo e familiar, implicando também o desconhecido, o distante e a vasta dimensão do “mundo”, cuja alusão remete a uma engrenagem de mecanismos ininteligíveis: “que mundo é esse [...]?”, “morreria sem uma resposta?”. Nesse sentido, vale considerar como a percepção do caráter enigmático dessa engrenagem perpassa a dramatização da consciência do personagem do pai permitindo a sobreposição de motivações que contribui para ampliar o significado de alguns motivos, sem que eles possam ser tomados de modo isolado.

A dramatização do inconsciente, as conexões intuitivas atuam mais como sugestão do que como explicação e permitem abarcar a opacidade da própria experiência e a fantasmagoria dos vínculos sociais para os quais ela acena. A articulação entre as mudanças e as “Sagradas profecias” se processa nessa chave de conexão intuitiva e oferece uma imagem significativa para apreendermos o sentido das mudanças. Ela abrange a estrutura temporal da revelação profética – o vínculo entre passado e futuro, origem e fim, criação e destruição –, ao mesmo tempo em que trata de ampliar e modificar a interpretação religiosa, envolvendo transformações de ordem

terrena que rompem o “tempo estático, perceptível como tradição” (Koselleck, 2006, 36).

Essa articulação sintetiza vários aspectos para os quais buscamos chamar atenção ao longo da análise dessa segunda parte e que permitem apreender a qualidade e o alcance dessa dramatização, sobretudo quando temos em vista a escolha do ângulo narrativo e o tratamento minucioso dedicado ao personagem do pai, construído a partir das representações espontâneas que acompanham os movimentos internos, bem como a partir daquilo que o personagem representa. Embora haja momentos em que essas duas representações coincidam, no sentido de que os pensamentos do personagem parecem confirmar aquilo que ele representa e as expectativas do olhar a ele dirigido, o que podemos perceber a partir da análise é, sobretudo, o desencontro dessas expectativas.

A começar pelo estereótipo do sertanejo sendo enxotado da terra, em cuja órbita circula uma série de símbolos referidos a uma sociabilidade pitoresca, arcaica e esquecida “nos confins do tempo” (Torres, 2014, p. 13), na qual avultam figuras como o roceiro pobre, o vaqueiro, e fenômenos como a seca, o cangaço e o misticismo religioso, que se cristalizaram como parte do repertório figurativo em torno do sertão. Referindo-se à presença desses motivos no romance *Vânia Pinheiro Chaves*, no posfácio do livro, ressalta que eles “aparecem mais ligados aos tempos passados do que ao presente”, apontando na obra de Torres profundas diferenças em relação à ficção realista-naturalista dos anos de 1930 e 1940 devido “a presença secundária dessas temáticas tradicionais e a pouca relevância que lhes é atribuída como a causa da miséria do sertão e da sua população” (Chaves, 2014, p. 179). Além disso, para a autora, a diferença estaria relacionada à novidade da situação apresentada no romance que exigiria “explicações novas”:

Para a ruína atual são, portanto, apontadas explicações novas, diversas das expressas na literatura do passado e baseadas na compreensão moderna de existência de uma espécie de colonialismo interno, em função da qual o sertão se tornou um território explorado e pauperizado pela região centro-sul, verdadeiro núcleo do Estado nacional. Com efeito, essa região, representada na obra, sobretudo pela cidade de São Paulo, rouba ao Junco a sua força produtora mais válida – Nelo, Zé do Pistom, seu Caboco, Totonhim e um número indefinido de rapazes, que nunca voltaram para buscar as moças que por eles esperam. Por isto, o pai de Totonhim só vê à sua volta “Casas fechadas, terras abandonadas” e, considerando que “Agora o verdadeiro dono de tudo era o mata pasto, que crescia desembestado entre as ruas de cactos de palmas verdes e pendões secos, por falta de braços para a estrovenge”, conclui que esses braços se encontravam “Dentro dos ônibus, em cima dos caminhões. Descendo [...] para o sul do Brasil” (Chaves, 2014, p. 181).

Conforme já comentamos, a presença e a repetição desses motivos conferem unidade à narrativa, e eles não podem ser lidos como temáticas secundárias, tanto porque não chegam a constituir-se como temáticas, quanto porque compõem as referências mobilizadas na dramatização dos conflitos, na qual aspectos aparentemente insignificantes se mostram decisivos para complexificar a caracterização dos personagens, do espaço, do tempo e da ação. Também o fato de estarem “mais ligados aos tempos passados do que ao presente” não diminui a importância desses motivos. Pelo contrário, quando consideramos a complexa relação temporal que se arma no romance, percebemos que, embora a ação colocada em primeiro plano delimite um presente, a narração se constrói a partir de movimentos não lineares de avanços e recuos, bem como a partir de interrupções nas quais as “experiências se superpõem, se impregnam uma das outras” (Koselleck, 2006, 313). O passado se atualiza, pode ser revisto a partir do presente, assim como o presente é revisto a partir do passado. O vínculo entre esses momentos compõe a percepção do tempo que permite apreendê-los enquanto processo.

É justamente essa forma de apreensão que estamos examinando na análise de “Essa terra me enxota”, tendo em vista que o processo dramatizado vai além da apresentação de “causas” que “expliquem” a ruína do pai e o modo como ela se relaciona com a partida dos filhos. É claro que essa conexão é fundamental para a interpretação do romance, mas é importante enfatizar que ela não se estabelece a partir de uma relação causal que atue de modo a esclarecer o leitor acerca das forças atuantes nesse contexto, as explicações são parciais e movediças, mais do que oferecer respostas abrem um campo de perguntas, e essa é uma das qualidades que não podemos perder de vista na interpretação que estamos construindo.

É essa qualidade que permite, por exemplo, que a interpretação das mudanças como realização das profecias “Muitos pastos e poucos rastos. Poucas cabeças, muitos chapéus” sintetize aspectos decisivos implicados na configuração trágica do romance, como o caráter inexorável que as mudanças adquirem nos momentos de desespero e resignação dos personagens, a conexão entre a perda da terra e a “falta de braços”, e o conflito interno vivenciado pelos personagens que associam o seu infortúnio ao fato de não terem seguido o “conselho”. Síntese que perdemos de vista quando consideramos essa interpretação como mera transposição da perspectiva religiosa apontada como mascaramento das causas “concretas”.

É significativo, nesse sentido, que umas das principais causas apontadas como responsáveis pela “ruína atual” seja compreendida a partir da “existência de uma espécie de colonialismo interno, em função da qual o sertão se tornou um território explorado e pauperizado pela região centro-sul”, e que a novidade dessa explicação torne secundários os motivos “mais ligados aos tempos passados”. Entretanto, salvo engano, o que o romance parece sugerir é que as transformações não são abruptas e, embora se manifestem a partir do choque entre o velho e o novo, entre o atraso do Junco e o desenvolvimento de “São Paulo-Paraná”, entre a “mania de cidade” da mulher e o “atraso de roceiro” (Torres, 1998, p. 59) do pai, envolvem sobreposições que conciliam aspectos aparentemente inconciliáveis e redimensionam essas oposições.

Mesmo aspectos que poderiam reforçar o estereótipo do pai como roceiro pobre, bruto e ignorante contribuem para complexificar essas oposições. Pois o processo narrativo dessa segunda parte sugere um olhar cuidadoso muito distinto da atitude esclarecida, ansiosa por se afirmar a partir das limitações da compreensão do personagem. A evocação das profecias no momento em que contempla as “casas fechadas” e as “terras abandonadas” sugere pensar como a frustração das expectativas de renovação aguça a percepção do personagem. Ao contemplar no presente o futuro do passado, o pai pressente nas mudanças um sentido destrutivo que o leva a indagar se “seria o fim” aquilo que estaria vendo diante dos seus olhos, indagação que permite abarcar a destituição das relações a partir das quais a experiência encontrava um sentido partilhável e mais tangível quando comparada à experiência da individuação e às incertezas colocadas pelo progresso. Diante de uma situação na qual ele não vê possibilidade de intervir para modificar, não parece absurda a interpretação das mudanças como sinais do fim dos tempos, ainda mais quando o horizonte de expectativas aberto pelo progresso se distancia cada vez mais da experiência.

Não obstante, embora o estilo narrativo suspenda a presença do narrador como se estivéssemos diante do pensamento, quase em estado bruto, do personagem, é importante considerar que a aproximação com essa experiência é mediada pelo ponto de vista de quem viveu uma experiência distinta. Mesmo que o estilo narrativo predominante coloque o narrador numa posição discreta de quem “somente recebeu uma impressão de forma subjetiva”, que dirige o olhar a “outro cujos enigmas não é capaz de solucionar” (Auerbach, 2015, p.479), e que busca atingir a menor distância em relação a essa experiência, é preciso considerar os momentos em que os comentários do narrador se distinguem claramente dos pensamentos do velho expondo a distância que

marca expectativas distintas que repercutem na forma de interpretar a experiência sedimentada pela tradição:

Nada voltaria a ser como foi. Essa praça jamais voltará a ser a mata braba que os vaqueiros (filhos e netos de João da Cruz) descobriram e desbravaram. (“Não, Mestre. Foi o gado. O gado vinha procurando água, ali embaixo tinha uma lagoa. Os vaqueiros vieram atrás dos chocalhos.”). É. Mas foi um Cruz o primeiro a fincar a primeira casa, a fazer a capela e o cruzeiro. O lugar também não voltaria a se chamar Lagoa das Pombas e Malhada da Pedra. Não havia mais lagoa, nem malhada, nem a tão afamada pedra. Agora era só uma praça. Olhar pra trás era perder tempo (Torres, 2014, p. 100).

É justamente a experiência de ruptura com a tradição que retroage sobre ela confrontando os aspectos míticos das narrativas de origem evocadas pelo velho, no sentido de apontar os limites da consciência do personagem tanto no modo como ele interpreta o passado como em relação às expectativas futuras. O comentário entre aspas e parênteses assinala nitidamente uma distância a partir da qual as representações do personagem são confrontadas. Embora esse recurso seja uma exceção, há nessa segunda parte outros momentos em que os comentários do narrador se distanciam da percepção do personagem ou apresentam elementos para confrontá-la. Lembremos como na resposta de Nelo ao recado do pai o filho tenta dissuadi-lo da ideia de ir para São Paulo confrontando suas expectativas: “São Paulo não é o que se pensa aí”. Na sequência o comentário do narrador aponta, ainda que de modo mais sutil do que nesse comentário corretivo colocado entre aspas e parênteses, a inépcia do personagem para quem a resposta do filho “não servia” e que “julgava compreender porque o filho nunca mais tocou no assunto” (Torres, 2014, p. 69).

Nessa passagem, em que uma voz externa pretende corrigi-lo em relação à história evocada como mito de origem, o comentário, além de inverter os traços de heroísmo, confronta a versão saudosista do velho com outra, por assim dizer, mais realista, que se assemelha àquele tipo de conhecimento escolar, da noção da história que se constrói a partir fatos e datas importantes. É significativo que essa contraposição mais explícita seja construída justamente na relação com a história de como o Junco foi “descoberto” e “desbravado”, que remete à “história do descobrimento”, uma das primeiras lições escolares da assim chamada história do Brasil. O modo como o comentário retoma o mito parodia o heroísmo atribuindo a virtude do herói ao “gado” e subordinando os vaqueiros a uma posição inferior.

Embora o comentário interesse pelas implicações que ele tem na construção do ângulo narrativo, no sentido de evidenciar a sombra do narrador esclarecido, ansioso por demonstrar as limitações da consciência do personagem, vale considerar que, ao ironizar a instrução implicada na atitude corretiva que pressupõe de alguma forma a inferioridade do ponto de vista do outro, o comentário insinua a subordinação do povoamento ao sentido da territorialização colonial em relação à qual, como dissemos, a pecuária teve uma importância fundamental⁴⁶. Uma das vantagens dessa atividade e que contribuiu para sua importância no povoamento diz respeito ao fato de o gado “ser semovente, produto que se transporta a si mesmo, condição de máxima importância para essas regiões extensas e desprovidas de comunicação” (Deffontaines, 1952, p. 199).

O comentário assinala também que aquela forma antiga representada pelo velho não dá mais conta de abarcar o sentido da experiência que está se transformando radicalmente para as gerações seguintes, sobretudo a geração representada por Totonhim, que cursou ginásio e demonstra ceticismo em relação àquilo que os outros acreditam. O modo como o velho responde a essa voz externa marca uma posição interessante, pois chama atenção para aquilo que a precisão da “correção” não consegue abarcar e se refere a uma experiência sedimentada nas práticas e nos lugares que está se perdendo. Ainda assim, embora a resposta reafirme a importância que o velho atribui as suas raízes, o modo como ele percebe o sentido das mudanças conflui para uma autoexortação de renúncia do passado, na conclusão de que “olhar para trás era perder tempo”.

Novamente a referência ao olhar se repete, e nesse contexto parece abarcar tanto o sentido ao qual já nos referimos em relação à tentativa de evitar o baque, quanto a pouca importância que as experiências passadas representam para as gerações mais novas, mobilizadas por novas necessidades e aspirações engendradas nesse contexto de

⁴⁶“A amplitude do comércio de carne pode ser avaliada por este desfilar ininterrupto de boiadas que perambulam pela colônia e que os viajantes de princípios do século passado assinalam a cada passo em seus diários. [...] este comércio e consumo de carne relativamente avultados são propulsores de uma das principais atividades da colônia: a pecuária; a única, afora as destinadas aos produtores de exportação, que tem alguma importância. Não é com justiça que se relega em nossa história para um plano secundário. Certo que não ostenta o lustre dos feitos políticos, nem aparece na primeira ordem dos grandes acontecimentos do país. Recalcada para o íntimo dos sertões, escondem-na à vista, a intensa vida do litoral, os engenhos, os canaviais, as outras grandes lavouras. E não tem os atrativos naturais do ouro e dos diamantes. Entretanto, já sem contar papel que representa na subsistência da colônia, bastaria à pecuária o que realizou na conquista de território para o Brasil a fim de colocá-la entre os mais importantes capítulos da nossa história. Excluída a estreita faixa que beira o mar e que pertence à agricultura, a área imensa que constitui hoje o país se divide, quanto aos fatores que determinaram sua ocupação, entre a colheita florestal, no Extremo-Norte, a mineração no Centro-Sul, a pecuária no resto.” (Prado Jr., 1969, p.186, 187).

transição, no qual aquilo que se apresenta como novidade passa a equivaler a desenvolvimento, implicando a depreciação do velho, a naturalização as mudanças. É significativo que a superposição das experiências e o choque entre as expectativas sejam o cerne do conflito vivenciado pelos personagens, tanto interna quanto externamente. E no caso do pai é significativo perceber a força desse personagem, embora a situação de perda irreparável, experimentada como espécie de morte, o apresente numa posição frágil, de quem perdeu o controle e de certa forma os meios para discernir a experiência.

Nesse sentido, embora as representações do personagem sejam confrontadas em alguns momentos, a construção de sua autoimagem circunscreve momentos de extrema lucidez, nos quais o sentido da vida passado a limpo, apreende contradições, indagações, movimentos autocríticos desse personagem que dramatiza os próprios limites, esgarçando-os até atingir a força da experiência, a conexão a partir da qual momentos passados atuam no presente. Podemos até dizer que o personagem do pai não demonstra consciência em relação a aspectos importantes das “relações reais”, mas só à medida que reconhecemos que os limites da forma da consciência consubstancia a inconsciência da forma social na qual a relação entre os próprios homens “assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas”, e na qual a forma do sujeito se define por essa inconsciência.

Mas se a referência for àquela noção de fetichismo que aponta a defasagem entre as representações espontâneas dos agentes e as relações reais, segundo a qual o pai não teria consciência das forças que o atingem, mas alguém a teria e esse alguém seria o narrador e o leitor ao qual ele se dirige, então, examinando a dramatização da consciência de Totonhim (e por que não os dramas de nossa própria consciência?), teremos de nos perguntar se ela não coincide justamente com o processo de constituição desse sujeito que é “uma besta que pensa que pensa e por isso pode fazer tudo fiando-se na sua própria vontade” (Torres, 2014, p. 85). Na posição de sujeito esclarecido, a articulação entre as “Sagradas profecias” e as mudanças só pode ser apresentada em chave irônica, mas examinando atentamente percebemos que a ironia se volta contra o próprio narrador personagem, que, diante da loucura, perde o controle da narrativa, fazendo colapsar essa posição, se revelando tão inconsciente quanto os outros personagens na condição de sujeito sujeitado à mesma forma social.

3. A IMPLOÇÃO DO EDIFÍCIO

3.1 “Abuso de consciência”

De minha parte, embora tenha suprimido em minha casa qualquer superfície de reflexão, quando, apesar de tudo, o vidro inevitável de uma janela se empenha em devolver-me o meu reflexo, vejo nele alguém que se parece comigo. Sim, que se parece muito comigo, chego a reconhecê-lo!

Mas que não se pretenda que sou eu! Ora, vamos! Tudo aqui é falso. Quando me devolverem a *minha* casa e a *minha* vida, então encontrarei meu verdadeiro rosto (Jean Tardieu apud Cortázar, 1986, p. 385, grifos do autor).

Desculpai-me mas vou continuar a falar de mim que sou meu desconhecido, e ao escrever me surpreendo um pouco pois descobri que tenho um destino. Quem já não se perguntou: Sou um monstro ou isto é ser uma pessoa? (Lispector, 1999, p. 15).

Tendo como norte o personagem colocado em evidência e a postura narrativa que parece predominar na primeira parte do romance, somos levados a interpretar o retorno e o suicídio de Nelo como o epicentro em torno do qual orbitam todos os motivos, situações e personagens postos em cena ao longo do romance. O exame das diferentes atitudes narrativas possibilitou, entretanto, avaliarmos já na primeira parte a posição implicada do narrador personagem Totonhim, dissimulada pela distância que ele assume quando narra situações que se passam na cena pública ou quando tece comentários ilustrados se apresentando ao leitor sob a máscara da razão, do sujeito esclarecido. Na cena pública, essa máscara se sustenta pelo realismo do estilo, pela comicidade e pela ironia, mas no ambiente familiar, mesmo quando é Nelo que parece estar em evidência, a posição implicada de Totonhim é patente:

A mala me fez pensar no correio e nos envelopes gordos de antigamente, que chegavam de mês em mês. Dinheiro vivo, paulista, rico. Também me lembrei de mamãe: – Tomara eu tivesse mais um filho igual a ele. Bastava um.

Nelo, Nelo, Nelo.

Um velho retrato desbotado de sua primeira comunhão.

Nelo, Nelo, Nelo.

Um acalanto, uma toada, uma canção.

Nelo, Nelo, Nelo.

Miragens sobre o poente, nosso sol atrás da montanha, sumindo no fim do mundo.

Nelo, Nelo, Nelo.

São Paulo está lá para trás da montanha, siga o exemplo do seu irmão.

Nelo, Nelo, Nelo.

Éramos doze, contando uma irmã que já morreu. Só ele contava.

Nelo, Nelo, Nelo. –Bastava mais um.

Nossa sombra ao meio-dia, nossa árvore de todo dia (Torres, 2014, p.20,21).

A própria evocação de Nelo pela imagem do Sol atrás da montanha como figura que, pela adoração da mãe, indiretamente ofusca a presença dos outros filhos, funciona como índice de que tudo gira ao seu redor. Não obstante, o que lemos nessa passagem torna evidente o “tom magoado do narrador (tom de menino preterido pela mãe e abafado pela imagem de um irmão perfeito, quase lendário)” (Leite, 1979, p. 6). Ligia Chiappini apreende nesse tom a posição implicada de Totonhim, assinalando a importância dessa posição para a trama e o modo gradual como ela ganha relevo:

[...] à medida em que a narrativa avança, o narrador se transforma em narrado, porque sua palavra nos diz menos sobre os outros do que sobre si mesmo. Analisar o seu passado e o de sua família é também realizar um esforço de auto-entendimento e, em todo esse processo, avulta um traço no seu relacionamento com o pai, a mãe, o irmão e o lugar de origem: a ambivalência entre o amor e o ódio. A uns e outros repele e deseja ao mesmo tempo (Leite, 1979, p. 6, 7).

Ao longo de nossa análise, estamos observando nesse processo em que o narrador se transforma em narrado um movimento de aproximação de Totonhim com o ponto de vista dos outros personagens ao qual se sobrepõe um movimento de perda do controle da narrativa. Ao aproximar-se do outro, o narrador personagem depara com a pretensão da consciência e seus limites, a dramatização da consciência dos outros acompanha a dramatização de sua própria consciência e o movimento de aproximação assume uma forma inconsciente: o narrador perde o controle sobre o que narra. Esse processo se manifesta nas variações do ângulo narrativo e pelas implicações estilísticas dessa variação e seus efeitos. Quanto mais se aproxima do irmão, do pai e da mãe, mais Totonhim se aproxima de si mesmo e a imagem que tem de si e dos outros se deforma, fragmenta e estilhaça em uma série de sentimentos e motivos contraditórios, projeções e interrupções que produzem a perda do controle, do juízo e o enlouquecimento como efeito no texto.

Esse movimento nos parece decisivo para apreendermos a indeterminação implicada nos títulos de cada uma das partes e nas situações para as quais eles aludem. Lido retrospectivamente, o chamado da terra, embora esteja referido a Nelo como personagem colocado em evidência na primeira parte, vale especialmente para Totonhim que, seguindo o exemplo do irmão, também parte para São Paulo e de certa forma também retorna ao Junco. O narrador se constitui na relação com um chamado para recompor o sentido da experiência sedimentado na imagem da terra que contempla a relação entre os personagens e os lugares de origem e destino. De modo análogo, o

chamado da terra envolve todos os personagens, assim como a imagem da terra, enxotando, enlouquecendo e amando.

Ainda assim, como a primeira parte se concentra em Nelo e a segunda é dedicada ao personagem do pai, a imagem que se sobressai é a de que a ação de cada uma das partes está referida a um dos personagens colocados em destaque, e, pelo encadeamento, em “Essa terra me enlouquece” a reação da mãe diante do filho morto personifica a perda do juízo, não obstante ela envolva outros personagens e, de modo especial, o próprio Totonhim que, além do juízo, perde o controle sobre a situação narrativa.

Assim como a primeira, essa terceira parte segue uma divisão em capítulos e retoma a reação dos personagens diante do suicídio de Nelo, colocada em suspenso na segunda. A loucura, a perda do juízo, do controle e da razão, pelos mais variados recursos, conferem unidade a essa terceira parte e criam uma atmosfera onde se sobressai o desatino dos personagens. Decompondo os capítulos, podemos notar que o primeiro e os três últimos, tanto pelas situações quanto em relação aos procedimentos, dialogam mais diretamente entre si, o segundo funciona como espécie de parêntese para o terceiro e o quarto que aparecem como longas digressões em relação à situação colocada em primeiro plano. Essa divisão, no entanto, é esquemática, pois a narração envolve planos simultâneos, e o centro não está numa situação destacada, mas na confusão dos planos onde o inconsciente avulta em toda sua pujança.

Vale observar nesse sentido como a imagem da terra enlouquecendo abarca tanto a situação narrada como a situação narrativa, e o enlouquecimento não se deixa apreender como predicado referido a personagens e situações destacadas. Não obstante, a personificação da loucura por parte de alguns personagens compõe essa imagem mais complexa de enlouquecimento difuso e, se por um lado, ela desvia a atenção para personagens como a mãe e o doido, por outro, oferece elementos para percebermos nas representações desses personagens que a imagem da loucura se define na relação com as imagens da razão e do juízo que, aos poucos, vão sendo marcadas pelo signo da precariedade.

Essa relação contribui para seguirmos examinando a construção da figura de Totonhim buscando confrontar a posição distanciada e esclarecida com a posição implicada desse narrador que é também personagem. A leitura da terceira parte tem consequências importantes para esse exame, pois quando a perda do controle da narrativa se intensifica podemos confrontá-la com a postura que se arma na primeira

parte, percebendo retrospectivamente que ela se esboça no próprio gesto do narrador personagem de controlar os sentimentos, externalizando os conflitos e se colocando à distância. Dizendo de outro modo, a leitura de “Essa terra me enlouquece” foi determinante para a análise do movimento que se arma na primeira parte e do movimento de aproximação que estamos observando no romance como um todo. Por sua vez, esse exame tem implicações decisivas para a interpretação que estamos propondo, sobretudo quando temos em vista que a experiência dramatizada no romance envolve questões acerca da constituição do sujeito e da forma de consciência, da forma de dominação e dos processos de “‘interiorização’ psíquica das coerções capitalistas” (Kurz, 1999a, p.3).

3.2 “Eis por que me retirei”

– Quem sou eu?

Faça essa pergunta a ele e não a mim. Eu sei quem a senhora é. Não tenho dúvidas. Posso reconhecê-la mesmo no escuro desta sala, onde nos encontramos e nos avistamos, onde podemos confrontar os contornos de nossos vultos, muito mal definidos pela parca luz que vem do corredor. Esta sala um dia já se chamou “sala de vistas”, lembra? Oh se lembra. Agora a senhora é a única visita, mas não conta. Não veio aqui por sua livre vontade, eu sei. Todos nós temos uma hora como esta. E porque a teme até nos sonhos, a senhora passou a vida encardindo as contas de seu velho rosário preto. Em cada prece um pedido: vida eterna para os filhos. Salvação para si mesma na eternidade. Em cada conta um pedaço de seus desgostos. Vê agora? Tudo tem um fim. Nascemos, crescemos e nos acabamos. O que restou? A saudade. Assim nos vemos: quietos, calmos, encobertos por milhões de mandamentos que nos impedem de dizer o que somos.

– Tudo em paz, graças a Nosso Senhor. É só isso o que sabemos dizer, abaixando os olhos ou desviando-os para os lados. Já não conversamos, não dizemos o que sentimos, não nos olhamos de frente. Agora sou eu quem lhe pergunta: – Por quê? Ouça: seu marido serra tábuas e bate pregos na cozinha. Está fazendo um caixão. Talvez se enterre nesse caixão, junto com o morto, embora venha passar o resto de seus dias fingindo-se de vivo. Ele vai passar toda a noite nesse trabalho. Não precisará da nossa ajuda nem da ajuda de um candeeiro. Hoje ninguém terá coragem de desligar o motor da luz. Estamos com medo até das nossas sombras, que se arrastam como cobras sob a fraca luz dessas lâmpadas. Elas têm poucas velas. Somos pobres até nisso. Mas não se preocupe demais: pode lhe fazer um grande mal. Há sempre a possibilidade de um esquecimento e a esperança de que tudo volte a ser o que foi. Ouça outra vez. O seu homem (talvez um dia o tenha o amado, talvez nem isso) pigarreou. Deve estar conversando com o serrote ou com o martelo. Não nos diz nada e não é mais preciso. Não me pergunte nada. Também não é preciso.

– Os mortos não falam – ela me responderia, e com toda razão (Torres, 2014, p. 105, 106).

O primeiro capítulo da terceira parte põe em cena a reação da mãe diante do filho morto. Essa reação é mencionada de modo breve no capítulo seis da primeira

parte: “– Foi feitiço – disse mamãe.” (Torres, 2014, p. 39). Vimos também que tanto a reação do pai como a da mãe, destacadas na primeira parte, apresentam uma estrutura sintética que apenas alude à situação. Em consonância com a caracterização polarizada desses personagens, sobretudo em relação àquilo que eles personificam, o modo como eles reagem à morte de Nelo é fundamentalmente contrastante. Enquanto a atitude do pai denota comedimento e resignação, a atitude da mãe é de extravasamento, desespero e fúria.

Inconformada com a morte daquele que representava a salvação da família, a mãe apela para a recusa da realidade. Como conceber, no domínio das explicações racionais, a violência implicada nessa situação? Encará-la como feitiço, embora remeta a uma ação intencional e pressuponha o entendimento de que algum tipo de mal acomete o personagem, envolve também uma pergunta sobre a origem do infortúnio e permite lidar com a impossibilidade de apreender essa origem a partir de contornos rígidos, assinalando, assim, a opacidade que não se deixa penetrar pelas luzes da razão.

Não tendo exatamente a quem dirigir sua revolta, num primeiro momento, volta-se contra Totonhim, que por sua vez também se insurge contra a mãe, dirigindo a ela o ressentimento acumulado, como se ela fosse culpada pela situação da família. A partir desse corpo a corpo entre mãe e filho, os conflitos implicados nessa relação irrompem no monólogo interior do personagem que narra. A rigor, não se trata exatamente de um monólogo, já que sua fala é dirigida à mãe, mas como o diálogo também não chega a se realizar, a narrativa se constrói com recurso ao monólogo interior.

Como vimos, na maior parte das situações em que a figura da mãe é evocada, o tom magoado de Totonhim denuncia sua posição implicada. Não por acaso, essas situações se aproximam em termos estilísticos, dando ensejo à dramatização da consciência de Totonhim e aos comentários especulativos em relação ao que os outros personagens estão pensando. A impossibilidade do diálogo é enfatizada pela repetição de falas que se dirigem a outros personagens, mas não chegam a se realizar:

[...] Pergunta por papai.

– Vendeu a roça, a casa da roça e a casa da rua, pagou as dívidas, torrou o troco na cachaça, depois se mudou para Feira de Santana.

Não sabia? Claro que sabia.

– Pobre velho – ele diz, e pergunta por mamãe.

– Ela foi antes, para nos botar no ginásio. O velho ficou aqui, zanzando, desgostoso, se maldizendo de tudo. [...]

– Pobre velho – diz de novo e pergunta pelos meninos. [...]

–Tenho muita pena de papai – a voz ainda era a mesma de quando disse:– Pobre velho. Parecia um homem sempre preocupado e estava mais preocupado ainda quando perguntou: – O dinheiro que eu mando dá?

Acho que foi a única vez que nos olhamos de frente, durante todos esses dias que passamos juntos. Quatro semanas benditas que me provaram que a eternidade existe. Qualquer um pode experimentá-la. Basta ter um irmão ao lado e não saber o que fazer com ele. – Antes desse – eu digo.

– E papai, não ajuda em nada?

Não lhe respondi. Isto é: não abri a boca. Apenas balançava a cabeça – e foi nessa hora que me ocorreu a ideia dos pêndulos de um relógio sem rumo. Eu mordida os beijos e tinha a consciência do que estava fazendo e sentindo, porque já não podia mais esconder a minha amargura. Podia apenas ver o meu próprio rosto amargurado como a melhor explicação para tudo. Via-o mesmo sem vê-lo, mesmo sem ter um espelho bem à mão. Queria dizer: – Me fale de coisas boas. Chegue à frente e me fale de você. Conte tudo de bom, todas as belas aventuras que você já viveu: palha e lenha dos meus sonhos. Mas ele insistia e perguntava e remoía, enquanto estalava os dedos e se agitava, me agitando.

– E os outros? Também não dão nada?

Era como se dissesse: – Vou ter que passar a vida nisso?

A minha resposta é um sim. Sim, velho Nelo, sim. Os outros mal conseguem o que comer e eu mesmo fiz uma cruz na parede e jurei por ela que nunca mais daria um tostão naquela casa de loucos, ainda que estivesse com o rabo cheio de dinheiro. Podiam morrer todos à míngua, diante dos meus olhos, que eu nem sequer iria me preocupar em enterrá-los. Por tudo o que me fizeram, a vida toda, e principalmente o que me fizeram durante os anos em que precisei deles, por causa de um curso de ginásio. Os outros pensam do mesmo jeito, tenho certeza. Entre nós só uma estrela brilhou. Pague por isso, de preferência em ouro. Está tudo gravado na minha memória. Ouça:

– Ninguém faz nada por mim. Ninguém me ajuda em nada.

Reconhece esta voz? Continue ouvindo. Continue:

– Tenho doze filhos e me sinto tão sozinha. Se não fosse por Nelo.

Espere mais um pouco:

– Não vou passar a sua roupa. Não sou sua empregada.

E agora, atenção:

– Os incomodados que se retirem.

Eis por que me retirei. Quer um conselho? Vá lá. Viva uns tempos com eles. Assim você não precisará das minhas explicações. Tente saber o que é passar a vida dentro de um saco de gatos, com um rombo no fundo. Os gatos entram, se arranham e vão descendo pelo fundo do saco. Comi os farelos enquanto pude suportar, agora...

Não havia mais tempo para pensar ou dizer o que quer que fosse. A casa se encheu de gente e ele logo se transformou em sorrisos, para que eu me perguntasse que homem era esse que passava da tristeza para alegria com um simples abraço. Não vou negar: eu experimentava uma estranha espécie de prazer ao vê-lo com aquela cara de borrego que se perdeu da manda, toda vez que uma resposta minha o espiçava (Torres, 2014, p. 21, 22, 23, 24).

Notemos como, no diálogo entre os dois irmãos, Nelo dirige uma série de perguntas a Totonhim e como as respostas são sumárias e desviam a atenção ao personagem do pai, esquivando-se de expor seus sentimentos e de falar diretamente da mãe. O que não impede que seus pensamentos se voltem para aquilo que ele mesmo sente e para sua posição nos conflitos familiares, na qual se destaca o ressentimento com a mãe. Algumas falas e pensamentos se confundem e não sabemos a princípio diferenciar aquilo que é dito do que é pensado, mas há índices que nos permitem inferir que as respostas em que os conflitos se explicitam não chegam a ser pronunciadas.

O capítulo que abre essa terceira parte, tanto em relação ao tom quanto ao estilo, envolve procedimentos semelhantes e retoma a relação conflituosa de Totonhim com a família. O movimento de aproximação que estamos examinando parte especialmente da atitude que se esboça nessas situações. Como assinalamos na análise da primeira parte, o terceiro capítulo põe em cena o primeiro encontro entre os irmãos, o diálogo sobre a situação da família e a recepção eufórica dos parentes que interrompe o diálogo, tratando-se, portanto, de uma primeira aproximação “corpo a corpo” entre Totonhim e o lendário Nelo.

O segundo momento dessa aproximação foi analisado no capítulo dedicado à embriaguez de Nelo, no qual Totonhim confronta a percepção do irmão insistindo que ele recobre a realidade, até o momento em que se dá conta de que não se trata de uma simples bebedeira, e que o irmão está tomado por um sentimento muito forte. Nesse momento, em que Totonhim “concede a razão” ao irmão, foi possível apontar uma mudança de atitude consoante ao movimento que, como estamos pontuando, se refere à aproximação com o ponto de vista dos outros personagens. Esse movimento envolve as variações da voz narrativa que acompanhamos no final da primeira parte e durante a segunda parte, e as variações do ângulo narrativo, por meio das quais podemos perceber como essa aproximação traz à tona os conflitos vivenciados internamente pelo personagem que narra.

É significativo recordar também como, no capítulo dedicado à embriaguez, Nelo não reconhece Totonhim, solicitando constantemente que ele confirme sua identidade, sendo esse um dos índices que apontam a consciência alterada de Nelo, que confunde espaço, tempo e personagens. Situação que se repete nessa terceira parte, mesclando diversos procedimentos esboçados anteriormente e compondo um estilo que intensifica ainda mais a confusão, colocando agora em evidência um movimento de aproximação com a personagem da mãe.

A montagem do primeiro capítulo dessa terceira parte faz lembrar também um procedimento que observamos no capítulo inicial do romance. Uma fala é recortada de um possível diálogo em andamento, mas não é possível determinar prontamente de quem é essa fala e a quem ela se dirige. Aos poucos, pelo tom ressentido, pelo modo como se dirige ao interlocutor e pelos motivos implicados na fala, sabemos tratar-se de um diálogo de Totonhim com a mãe. Embora se dirija a mãe, a maior parte da fala de Totonhim não chega sequer a ser pronunciada, e se apresenta como a construção de um diálogo hipotético: *se pudesse lhe diria e ela responderia*. Por isso, o tempo da narração

é dedicado aos movimentos internos da consciência do personagem, já que o diálogo “efetivo” poderia ser reproduzido com brevidade.

A construção desse diálogo funciona como mote para a dramatização da consciência de Totonhim. A resposta que ele dirige em pensamento à pergunta da mãe, espécie de exortação para que ela recobre a consciência de si e reconheça sua identidade, mobiliza uma série de aspectos conflituosos implicados na posição que ambos ocupam na família. Um desses aspectos chama particular atenção tendo em vista a própria organização do capítulo e a avaliação que se repete nessa e em outras falas do personagem: é a ausência de diálogo, ou melhor, a presença de uma série de não-ditos, interditos, o confinamento dos personagens, que experimentam sozinhos conflitos que ganham corpo no processo dramatizado.

A impossibilidade de dizer é reforçada pela própria situação colocada em cena: a mãe apertando com toda a força o pescoço do filho, num gesto de intimidação e ameaça, exigindo e ao mesmo tempo impossibilitando que ele respondesse às suas perguntas. Enquanto está sendo sufocado pela mãe Totonhim responde em pensamento, num discurso impiedoso que reclama franqueza e sobriedade frente a uma situação que expõe a fragilidade da vida e dos laços familiares. Sua resposta é tão ressentida que é como se, ao deparar com o sofrimento da mãe, ele voltasse a experimentar a “estranha espécie de prazer” (Torres, 2014, p. 24) que ele sentira na ocasião do diálogo com o irmão, como se estivesse vingando-se por tudo que teve que aguentar “por causa de um curso de ginásio” (Torres, 2014, p. 23).

Abstraindo o tom ressentido, o discurso de Totonhim é persuasivo, pois oferece ao leitor uma visão desencantada das relações familiares. Ele não se exime de colocar o dedo na ferida e, mesmo estando implicado, estabelece uma distância que comporta a avaliação crítica dos conflitos que expõe. Considerando, entretanto, o tom ressentido, é necessário avaliar os múltiplos movimentos que essa dramatização encerra.

No movimento de aproximação com o ponto de vista da mãe, o tom ressentido, predominante no capítulo inicial da terceira parte, marca ainda uma impenetrabilidade. Não obstante o corpo a corpo com a mãe seja ocasião para descobrir traços antes não reconhecíveis, gestos contidos de erotismo e afetividade, deixando escapar a admiração e o desejo de aproximar-se, o tom acusatório ratifica uma postura defensiva de Totonhim que, pelo menos em aparência, não se deixa comover. Ao passo que esse movimento em direção ao outro dá a conhecer as feições contraditórias do narrador personagem, o tom ressentido contribui, ao mesmo tempo, para nos aproximarmos de

sua posição implicada, oferecendo elementos para compormos alguns aspectos de sua fisionomia, dissimulados nas inúmeras máscaras das quais ele se utiliza:

–Você se lembra de mim? Quem sou eu?

Ia dizendo: – A senhora é a filha mais velha daquele homem que está ali, pregado na parede. E mãe daquele outro que está ali, estirado no chão dormindo para sempre. Eu queria falar mais não conseguia. Enquanto ela permanecesse com suas duas mãos apertando meu pescoço, eu não ia poder dizer-lhe nada.

Era como se fosse a hora da minha morte. E naquela hora eu nem me lembrei que tinha apenas vinte anos e ainda podia viver muito.

Tudo o que me ocorria era uma pergunta. Uma simples pergunta:

– Por que a senhora está me matando?

Se pudesse, lhe diria mais:

– Não me deixe morrer sem entender isso.

Nunca nos amamos, eis tudo. E eu me perguntava: – Por quê?

– Por que estou agora com o pescoço preso em suas mãos?

Era como se ela estivesse me batendo de novo e dizendo que eu precisava criar juízo, me endireitar. E dizendo de novo:

– Uns nascem para o bem. Outros nascem para o mal.

Era como se eu estivesse dizendo de novo:

– Não pedi a ninguém para nascer.

Nem tudo foi tão ruim assim. Deus seja louvado.

Era ela quem cortava os meus cabelos, as unhas das mãos e dos pés, me lavava os pés. Catava meus piolhos. Era ela quem me dava banho de cuia, na bacia.

A mesma mulher que agora apertava a minha garganta até a sufocação.

Conheço este rosto.

Já o vi louco antes. Esta não é a primeira vez.

Reconheço estas mãos.

Me empurraram porta afora, quando o velho vendeu a roça e eu pedi minha indenização (Aquilo tudo era nosso, eu disse. E “nós” significa “eu também”).

Não me deram nada e eu disse: – Um dia volto aqui e mato todos vocês. Fui excomungado, para todo o sempre. Não voltei mais lá e não matei ninguém. Mas continuo excomungado.) (Torres, 2014, p. 106, 107, 108).

Não é a primeira vez que deparamos com essa postura desdenhosa e aguerrida de Totonhim. Inclusive, num dos diálogos com Nelo, citado anteriormente, ele chega a fazer alusão à ruptura com a família, aparentemente diz por que se “retirou”, mas não fala abertamente sobre o que teria provocado essa “retirada”. Nessa fala dirigida à mãe, que destoa um pouco do discurso inicial – pois que entrecortada por juízos contraditórios –, a ruptura é apresentada de outro ângulo. A retirada não se deve simplesmente a uma decisão sua, ele teria sido empurrado “porta afora” pela mãe, e o motivo não se apresenta como dos mais nobres, ainda mais quando sabemos que o dinheiro que o pai recebeu pela venda da roça era, nas palavras da mãe, “uma ninharia”. A explicitação de um dos nós desse conflito, entre outros que também se escancaram nesta terceira parte, é daqueles índices que convidam o leitor a desconfiar que aquilo que o narrador não diz é tão ou mais importante do que aquilo que ele diz.

Aliás, é significativo notar como, ao se apresentar como alguém que foi excomungado, ele se refere à ruptura com a família, associando essa ruptura à violação de preceitos religiosos. Tivemos diversas mostras do modo como o discurso de Totonhim escarnece a religião, mas, embora se ponha de fora e se mostre desdenhoso, o ressentimento por ter sido excomungado deixa escapar não só um desejo de que as coisas tivessem sido diferentes, como também um sentimento de culpa na própria excomunhão. Essas duas atitudes se sobrepõem, e a culpa se insinua precisamente no gesto de destacar-se dos valores da tradição assumindo uma posição esclarecida, escarnecendo a religião e abolindo, supostamente, o pecado. Pois a culpa introjetada é relativa a uma transgressão – lançada para o inferno do inconsciente – constituinte da figura do próprio sujeito, cuja autoconsciência é experimentada como castigo que expia o pecado da individuação.

A condição apartada do personagem envolve não apenas o gesto de quem se retirou da convivência da família, mas de quem experimenta uma consciência dividida entre a autoafirmação e o reconhecimento dos limites da própria autonomia; entre a consciência das amarras da tradição quando ela “equivale à estagnação, onde velhas ilusões continuam a ser repetidas como se fossem verdades atemporais” (Williams, 2011, p. 329) e o reconhecimento da negatividade da condição do sujeito masculino, livre, racional e esclarecido que se apresenta como antagonista da tradição.

É importante ter em consideração essa consciência dividida para interpretar o distanciamento assumido pelo narrador e o movimento de aproximação que estamos acompanhando. Não obstante o contexto de transformação imprima o signo da ruptura entre diferentes gerações de uma mesma família, a experiência de Totonhim não é apenas a de um observador distanciado, mas a de quem permanece envolvido pelo conjunto do qual se destacara. O distanciamento é objetivo, mas também relativo e precário, por isso o movimento de aproximação com o ponto de vista dos outros personagens é também autocrítico.

Embora Totonhim pareça desdenhar a própria instrução – como se o sonho da mãe de escolarizar os filhos fosse só mais uma ilusão redentora, ou como se “um curso de ginásio” não valesse aquilo que teve que aguentar – é justamente ela que dá substância à visão desencantada que lhe permite colocar-se à parte e apontar o limite da consciência dos outros personagens. Nessa terceira parte, por exemplo, o gesto de apontar a loucura alheia depende de que ele se apresente em posse daquilo que falta à

mãe e ao doido, só que esse gesto, aos poucos, se volta contra ele mesmo que, deixando-se permear pela aproximação, experimenta o colapso da própria razão.

O corpo a corpo com a mãe, colocado em cena nesse primeiro capítulo, é interrompido no momento em que Totonhim “reconhece” que ela está enlouquecendo, momento em que ele esboça um gesto para recobrar aquele controle sobre o que estava narrando, delimitando, por exemplo, o que foi dito daquilo que foi pensado. E é significativo que aquilo que ele diz ter pensado seja um desvio da racionalidade e do realismo cético com o qual ele se volta contra a mãe. Afinal, a preocupação com o sono de Nelo também é uma espécie de recusa da realidade, e vai ao encontro do gesto da mãe. O comentário sobre o que pensou, aliás, opera a passagem para o capítulo seguinte, no qual a tentativa de recobrar o controle não ultrapassa o limite do gesto sumário, do parêntese pretensamente explicativo, lacônico e também de passagem.

Extremamente curto, o capítulo dois é mais performático que informativo, importa menos pela informação que oferece do que pelo gesto de distanciamento do narrador, ocasião para que o passado seja dado como passado e não invada involuntariamente a narração expondo sua posição implicada. Mas esse gesto é frágil e a essa altura o distanciamento já está bem comprometido. Por isso é importante examinar esse jogo de aproximação e distanciamento na digressão operada nos dois capítulos seguintes que, como dissemos, suspende a cena do corpo a corpo com a mãe, que será retomada quando a voz narrativa de Totonhim retorna já sem rumo.

3.3 “Complexo de épico”⁴⁷

[...] o narrador, distanciado do mundo narrado, não finge estar fundido com os personagens de que narra os destinos. Geralmente finge apenas que presenciou os acontecimentos ou que, de qualquer modo, está perfeitamente a par deles. De um modo assaz misterioso parece conhecer até o íntimo dos personagens, todos os seus pensamentos e emoções, como se fosse um pequeno deus onisciente. Mas não finge estar identificado ou fundido com eles. Sempre conserva certa distância face a eles. Nunca se transforma neles, não se metamorfoseia. Ao narrar a estória deles imitará talvez, quando falam, as suas vozes e esboçará alguns dos seus gestos e expressões fisionômicas. Mas permanecerá, ao mesmo tempo, o narrador que apenas *mostra* ou *ilustra* como esses personagens se comportaram, sem que passe a transformar-se neles. Isso, aliás, seria difícil, pois não poderia transformar-se sucessivamente em todos eles e ao mesmo tempo manter a atitude distanciada do narrador (Rosenfeld, 2014, p. 25, 26).

⁴⁷ Apropriamo-nos aqui da paródia de Tom Zé que dá título à música “Complexo de épico”, presente no álbum *Todos os olhos* de 1973.

Espécie de hipérbole da loucura generalizada, a narração do encontro do doido com o morto explora a mescla de seriedade e comicidade que envolve a figura de Alcino. Na cena pública os comentários sobre as partes baixas e os vícios do doido ensinam a comicidade e concorrem para compor não apenas a figura como o tom caricatural com o qual o doido e as razões de sua loucura figuram no imaginário do povo. Como o personagem do doido ocupa uma posição notável na primeira parte, não deixa de ser sugestivo que em “Essa terra me enlouquece” ele retorne num capítulo à parte como expressão exagerada da ação colocada em destaque. Também não parece despropositado que o doido seja posto em cena numa situação excêntrica e de certa forma antirrealista. Mas há nesse capítulo uma espécie de curto circuito no andamento narrativo, que implica indagar se estamos diante de uma tensão que rompe a coerência interna do romance e se podemos examinar a partir dela alguns impasses que atravessam a construção da multiplicidade de vozes e atitudes narrativas.

Como estamos observando, a mudança de ângulo na passagem do primeiro para o segundo capítulo e desse para o terceiro assinala o distanciamento do personagem que narra. No capítulo dedicado ao doido, esse distanciamento se objetiva no desaparecimento das marcas da voz narrativa em primeira pessoa. Pelo menos a princípio, a voz que introduz o doido não pode ser identificada e novamente deparamos com um narrador em terceira pessoa que se refere ao personagem como um “ele” e, aparentemente, não está implicado na história. Salvo engano, essa mudança mescla a oscilação do ângulo narrativo que observamos na primeira parte – ainda referida às modulações da voz do narrador Totonhim – com aquele narrador onisciente que na segunda parte dá lugar à dramatização da consciência do pai, sem corresponder a nenhum dos dois exatamente.

Como assinalamos, a mudança é responsável por suspender a tensão do corpo a corpo com a mãe, performando o distanciamento do personagem que narra, num procedimento análogo àquele que observamos nos capítulos dedicados à construção da cena pública. Mas, nesse caso, embora alguns elementos da cena pública compareçam, percebemos uma combinação distinta que nos convida a examinar de que modo a construção desse ângulo se articula com a situação posta em cena, e como a própria escolha da situação pode ser pensada na relação com a tensão que se arma nessa terceira parte.

Na análise de *Essa terra me enxota*, sugerimos pensar a terra como personificação de um conjunto de relações em processo. A partir desse exame foi

possível repensar o significado da imagem da terra enxotando, pondo em questão os contornos rígidos do personagem, a polarização com a personagem da mulher e a posição vitimizada e pitoresca do roceiro pobre. A mesma análise nos conduziu a uma avaliação da complexidade das representações do personagem e da impossibilidade de apreendê-la nos termos da razão masculina esclarecida. A própria situação que destitui a posição masculina do personagem, tomada como ponto de partida, é ocasião para o reconhecimento da fragilidade dessa posição constituída na relação com a supressão daquilo que o feminino personifica.

Como vimos, a imagem da terra enxotando sugere uma determinada leitura do processo dramatizado, envolvendo conflitos com forças externas aos personagens, forças econômicas e sociais atuantes num contexto de transformação, espécie de pano de fundo no qual os personagens se inserem. A análise da forma como os conflitos ganham corpo na tessitura narrativa possibilitou reconhecermos, entretanto, que o contexto de transformação não atua como pano de fundo e que a apreensão dos conflitos depende da estatura não diminuída do drama dos personagens, dos conflitos que eles experimentam também internamente. Para tanto tem sido necessário reconhecer a tensão entre uma postura distanciada e esclarecida – em sua pretensão de consciência das relações reais – e as representações espontâneas, supostamente defasadas, dos personagens. Tensão que nos interessa examinar tendo em vista a naturalização da forma social que, como forma, permanece irrefletida na autoafirmação da consciência do sujeito, já que a forma de consciência se constitui nesse conjunto de relações em processo de formação. As representações espontâneas nos aproximam desse conjunto, a inconsciência ou o inconsciente dos personagens são momentos dessa relação mediada por uma forma social também inconsciente.

Referido à consciência de uma realidade externa ao personagem que narra, o discurso distanciado e esclarecido, que supostamente “revela uma profunda consciência das más condições de vida do sertanejo e suas causas” (Gonçalves, 2013, p. 5), é ele próprio uma máscara e dissimula a posição implicada bem como a constituição precária do sujeito que narra e dos juízos que emite. Não se trata somente de apontar a insuficiência de um discurso exterior à experiência dos personagens, mas dos limites de uma visão realista que subtrai da experiência certos tipos de crença, fantasias, desejos e contradições quando a captura nos termos da razão esclarecida. Essa visão atravessa a constituição do ponto de vista de cada um dos personagens colocados em cena e não por acaso ela se dissolve na dramatização da consciência que irrompe em situações de crises

agudas, mas é sem dúvida o personagem que narra aquele que mais se debate com ela, já que é à essa visão realista que ele se agarra quando sustenta a máscara da razão.

O que estamos examinando é o que acontece com essa visão realista quando as situações narradas se mostram saturadas pela experiência de perda do controle da situação. No movimento que se arma na primeira parte, o capítulo em que Nelo assume a voz narrativa é um dos momentos em que vemos essa visão realista ser confrontada por um relato cuja lógica interna não lhe corresponde. Mas como se trata da voz de Nelo, a quebra de registro é verossímil, porque é expediente para dramatizar a agitação mental do personagem que se suicida. Na segunda parte também observamos uma mudança significativa, pois o estilo indireto que nos aproxima do personagem desvia o realismo cético do narrador testemunha e, por isso mesmo, envolve a suspensão da voz narrativa em primeira pessoa.

Em *Essa terra me enlouquece* essa voz retorna narrando a reação da mãe diante do filho morto, numa situação em que Totonhim está totalmente implicado. Nessa cena não encontramos aquela atitude isenta, interessada em contar o que aconteceu, e sem ela a ilusão de objetividade realista se dissolve na dramatização da consciência do personagem que narra. Ainda assim, o discurso com o qual ele se volta contra a mãe é contundentemente lúcido e persuasivo, reivindica um realismo desencantado e advoga o bom senso do narrador. Numa atitude defensiva ele atribui a si mesmo a razão, a consciência daquilo que está na causa dos conflitos, ora imputando a culpa à mãe, ora apontando as coerções psíquicas religiosas e familiares, ou ainda referindo-se à pobreza como espécie de atrofia paralisante.

Ocorre que o diálogo hipotético é expediente para refletir a agitação mental do personagem que narra e termina por expor uma condição que envolve a todos. Totonhim, orgulhoso, se retira do convívio com a família, e vai viver sozinho no Junco depois de ter morado em Feira de Santana. Pela sua dicção e pelo modo como se refere ao Junco e ao povo do lugar é um indivíduo desesperançado e solitário. A mãe é apresentada como uma figura severa que abandona o marido e vai viver na cidade para poder escolarizar os filhos, na esperança de que eles tenham uma vida diferente da sua. Tem adoração pelo filho mais velho que está distante, mas em relação aos outros se sente sozinha. Nelo agoniza sozinho, num delírio em que se misturam uma situação de violência que ele experimenta na grande capital e os conflitos implicados em sua vida em São Paulo, incluindo as motivações que o levaram até ali; dirige falas à mulher, à mãe, ao pai, ao irmão, mas está “trancado” em si mesmo. Seu derradeiro gesto é

desesperado e solitário. O pai se debate sozinho no dia em que tem que deixar a casa em que viveu com a mulher e os filhos; como na hora da morte, vê toda a vida que teve; sofre com a solidão e o abandono dos filhos; tem o cachorro como o último companheiro; está encerrado em sua mudez; enquanto a mulher se debate com a morte do filho mais velho voltando-se contra Totonhim, ele permanece isolado fazendo o caixão, não diz nada.

Como vimos, a posição masculina confere um tom distinto ao modo como o pai experimenta a solidão e como reage à perda buscando conter os próprios impulsos. Para a personagem da mãe a perda envolverá a exaltação dos impulsos, relativa à posição feminina e àquilo que a mulher personifica. Nesse sentido é significativo que essa terceira parte, na qual o predicado é o enlouquecimento, esteja referida à figura da mãe e ao modo como ela reage à morte de Nelo. Também é significativo que Totonhim esteja implicado nessa situação e que a tensão do corpo a corpo com a mãe seja suspensa por um parêntese que prepara a transição para a narração de um episódio aparentemente desconectado da figura do personagem que narra, oportunizando um ângulo distanciado.

O tom assumido nesse episódio apresenta uma nota distinta quando o comparamos com as situações analisadas anteriormente, pois, embora envolva um personagem contemplado a distância na cena pública, a situação narrada sugere uma aproximação com a percepção do doido. Essa aproximação é oportuna para suspender o excesso de real da cena de Totonhim diante da mãe, como se o narrador distanciado que introduz o doido, como simulacro do personagem que vinha narrando, se entregasse à dimensão absurda do real e, com recurso à percepção do doido, formulasse uma situação incompatível com a seriedade da situação colocada em suspenso.

Entretanto, o impulso de introduzir a narração, circunscrevendo-a temporalmente (“antes, porém ouçamos um doido”), se volta à confiança creditada pelo interlocutor, a quem se dirige na primeira pessoa do plural estabelecendo uma proximidade que legitime a suspensão da trama e o manejo das expectativas. Num gesto aparentemente despretensioso, a voz narrativa que introduz a cena simula familiaridade em meio a uma situação de estranhamento. Há nesse procedimento um empenho realista de dissimular o artifício, pois ao envolver o leitor na trama “como se estivesse presente em carne e osso”⁴⁸, o narrador o exime de participar da narrativa, já que a situação

⁴⁸Ao modo do romance tradicional, onde o narrador apresenta os personagens a partir de um distanciamento que garante ordem ao mundo narrado, cuja técnica de ilusão pode ser comparada ao palco

colocada em cena, postulada como objetividade pela “visão perspectívica” (Rosenfeld, 1996, p. 92), se oferece à observação.

Por outro lado, não podemos esquecer que as oscilações e variações da voz narrativa tensionam a “posição distanciada e superior do narrador ‘realista’ que projeta um mundo de ilusão a partir da sua posição privilegiada” (Rosenfeld, 1996, p. 96). E é justamente esse tensionamento que está em causa quando examinamos de que modo o gesto de distanciamento atua na organização dessa terceira parte. À exceção do segundo e do terceiro capítulo, toda essa terceira parte é marcada por transições e cortes que provocam o estranhamento e exigem a participação do leitor. Uma multiplicidade de vozes irrompe em meio à fala daquele que a princípio parecia ser um simples narrador testemunha, projetando uma situação dialógica entre os personagens sem que no plano da ação essas vozes pareçam emanar de algo que possamos chamar de um diálogo.

O modo como esse narrador se dá a conhecer vai adquirindo importância conforme percebemos que ele está implicado não apenas no plano da ação, mas no plano das estratégias narrativas. Nesse sentido, tanto a sobriedade do distanciamento quanto o caráter atormentado das memórias que irrompem e ganham o primeiro plano, constituem a figura do narrador em seus contornos difusos. Entretanto, o efeito de real engendrado pelo distanciamento tende a escamotear a constituição do narrador para que a atenção se volte para aquilo que está sendo narrado, sustentando assim a pretensão de que ele sabe exatamente como as coisas aconteceram. E como esse “pequeno deus onisciente” não pode estar fundido com os personagens de que narra o destino, as marcas da voz narrativa em primeira pessoa que assinalam a posição implicada de Totonhim tendem a desaparecer em situações como a que estamos analisando.

Lembremos que na construção da cena pública a figura do doido atua pelo menos em dois sentidos. É pela boca de Alcino que a condenação do suicídio é proferida, embora todos reconheçam que ele estava falando a verdade. Também é a figura do doido que suspende a seriedade diante da morte e instaura na venda o clima de descontração. Na cena pública, o doido, assim como os outros personagens, é apresentado à distância, mas, diferente dos outros, está apartado do convívio ordinário da venda, sendo por isso visto à distância por todos. Todos especulam sobre a origem da loucura de Alcino, têm histórias para contar sobre seus hábitos e vícios, mas não há

italiano do teatro burguês: “O narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente de carne e osso. A subjetividade do narrador se afirma na força que produz essa ilusão [...]” (Adorno, 2012, p. 60)

qualquer aproximação com esse personagem que não seja mediada por esse ângulo mais geral.

Nessa terceira parte, entretanto, o narrador, embora anuncie uma aproximação com aquele “que se supunha ser apenas um doido” (Torres, 2014, p. 111) – aparentemente confrontando os juízos cristalizados dirigidos a ele –, intervém lançando mão de uma série de estereótipos para caracterizar a situação e por extensão termina por oferecer uma caricatura do próprio personagem:

Antes, porém, ouçamos um doido velho, doido varrido, doido de pedra, do que quiserem.

– Nesta terra os vivos não dormem e os mortos não descansam em paz – assim falava Alcino, na noite quieta. Mais uma vez ele abre as suas asas sobre nós, asas de urubu descendo sobre a carniça. Mais tarde se soube que ninguém ouviu uma única palavra saída da sua boca de gralha mal-assombrada. Ninguém. Nem mesmo aqueles que se encontravam a dois passos dele, sentados na calçada, de costas para a igreja e de frente para a lua. Benfazeja lua cheia.

Os galos cantam fora de hora. Escutem. Os bêbados e os cães gemem as suas penas. É a noite que está doendo. São lamentos que vêm de algum lugar para onde estamos indo, diz o doido. O inferno é grande, tem espaço para todos. Lá em cima, de dentro da lua, São Jorge ouve, vê e sabe de tudo. Mas não diz nada. Aqui embaixo os homens advinham sinais de chuva nas poças iluminadas.

– Eu me chamo Aleixo. Torto acho, torto deixo – fala Alcino. Como quem diz: – Meu nome é solidão.

Alcino estava certo: ninguém queria dormir. Nem comer ou amar ou odiar suas tristes e cansadas mulheres de todas as noites. Ainda assim, era para o tempo que ele estava falando, e não para homens como o prefeito, o delegado, o farmacêutico, parentes e aderentes, roceiros vindos de longe, trôpegos e desanimados: – Enforcado não entra na igreja.

Metade homem metade facho: eis Alcino. Terreno e palpável, inumano e volátil. E no entanto este foi o maior de seus dias – alvoroço e martírio daquele que se supunha ser apenas um doido, quando ele (o doido) supunha ser o esperado guia, a voz de gralha mal-assombrada a levar os pecadores pelos caminhos de uma eternidade sem sofrimentos. – Condenados, mais um condenado foi para o inferno – o dia inteiro o seu brado levantou a poeira da praça, ecoou pelas ruas dos fundos, debaixo das camas, nos pés de fogão (Torres, 2014, p. 110, 111).

Notemos então, que o modo como o narrador introduz o doido, embora objetive aproximar-se de sua percepção, reproduz o tom sentencioso tão afeito à figura de Totonhim. Inclusive, o gesto de apontar para o doido é recurso para que o narrador se mantenha seguro e à distância. Podemos observar também que a dicção de Totonhim como cronista da cena pública se repõe nos comentários e que a aproximação com a percepção do doido resulta de um estilo um tanto truncado. Quando apresenta a situação do encontro, por exemplo, predomina o discurso direto, a reprodução dos diálogos entre o doido e morto, seguido de alguns comentários. Mas em todo o preâmbulo do encontro o discurso do narrador se justapõe às falas e aos pensamentos do personagem posto em

destaque, ensaiando a passagem para o discurso indireto sem alcançar aquele efeito que observamos na dramatização da consciência do pai. Abusando dos comentários, o narrador, mais do que conduzir, contextualiza a cena, oferecendo uma caracterização do doido e corroborando seus juízos, numa espécie de tradução das falas disparatadas de Alcino.

Uma das funções desse episódio na organização interna da terceira parte parece ser a de adiar a tensão, produzindo um distanciamento cômico e, nesse caso, a caricatura não prejudicaria seu rendimento. No entanto, a comicidade é atravessada no preâmbulo pela solenidade com que o narrador vai apresentando o doido, figurado como porta voz da verdade que todos reconheciam, mas que só o doido tinha coragem de admitir. Na situação do encontro, propriamente dita, o estilo cômico predomina e dissolve essa solenidade. Mas como a figura de Alcino personifica a solidão e a loucura e serve como recurso para ampliar a ação colocada em destaque nessa terceira parte, as falas iniciais do doido e o sermão que encerra o capítulo recebem uma tonalidade que no limite tem ser levada a sério, mas não convence inteiramente, pois alguns pensamentos não se harmonizam com os caracteres do personagem⁴⁹.

A posição do narrador é decisiva para avaliarmos se determinada situação, gesto ou pensamento é ou não verossímil de acordo com aquilo que a organização do romance convencionaliza. O próprio distanciamento, nesse caso, é uma convenção que permite a visão ilimitada do narrador e o acesso ao “íntimo dos personagens, todos os seus pensamentos e emoções, como se fosse um pequeno deus onisciente” (Rosenfeld, 2014, p. 25). E é justamente o preceito da objetividade, do qual nos fala Anatol Rosenfeld quando apresenta os traços estilísticos fundamentais do gênero épico, que encontramos no paradoxo da posição do narrador.

Pois, uma vez questionada a visão ilimitada desse “pequeno deus onisciente”, o preceito épico da objetividade é solapado, e a abolição da distância passa a ser, nas

⁴⁹É evidente que não se trata aqui de subordinar o estilo a um exame que pressuponha adequação às antigas regras estilísticas dos gêneros acabados, ainda mais quando sabemos que a principal característica da literatura moderna e do romanesco enquanto gênero são o inacabamento e o traço autocrítico. A “falta de respeito” (Bakhtin, 2014, p. 378) com que a forma romanesca se volta contra as convenções dos gêneros acabados se refere justamente ao tratamento sério daquilo que em termos de adequação só poderia receber um tratamento cômico. Essa mudança de orientação é pressuposto do realismo formal do romance que carrega as marcas das transformações históricas na própria forma de conceber a história como processo. Se a mudança de orientação obriga a representação a “descer às profundezas cotidianas e vulgares da vida do povo e a levar a sério o que ali encontrar” (Auerbach, 2015, p.38), a combinação entre caracteres e pensamentos que assegura a verossimilhança da construção dos personagens tem de ser avaliada a partir de outros parâmetros, no limite, estabelecidos pela particularidade da obra que está sendo interpretada.

palavras de Adorno, “um mandamento da própria forma” (Adorno, 2012, p. 61), já que esta indicia “a fraqueza de um estado de consciência que não tem fôlego suficiente para tolerar a sua própria representação estética” (Adorno, 2012, p. 61). A exterioridade com que o narrador enquanto sujeito da consciência se dirige ao objeto representado é sintoma de sua própria objetificação. Na encruzilhada estrutural da constituição do narrador um “pesado tabu paira sobre a reflexão: ela se torna um pecado capital contra a pureza objetiva” (Adorno, 2012, p. 60) e, não obstante esse tabu perca sua força nas mudanças observadas no romance moderno, das quais *Essa Terra* é tributário, a subjetividade do narrador não deixa de se afirmar na força que produz essa ilusão. Justamente por isso, a impossibilidade de narrar, quando a forma do romance exige a narração, implica uma tomada de partido “contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva” (Adorno, 2012, p. 60).

É importante retomar a avaliação que fizemos na análise da segunda parte sobre o ponto de vista organizador do romance. Nessa avaliação sugerimos pensar na insuficiência de um ponto de vista exterior que pretendesse dar conta de narrar a experiência dos personagens com a autoridade de quem reconhece aquilo que os personagens são incapazes de reconhecer. Buscamos então apontar como as estratégias mobilizadas, de modo especial as variações de ângulo e vozes narrativas, projetavam essa insuficiência na imagem do narrador Totonhim, cujo distanciamento indicava a pretensão de quem pode compreender melhor porque tomou consciência, visto que, instruído e desiludido, não estaria preso às ilusões alimentadas pelos “outros”.

Mas essa avaliação só se completa quando consideramos a consciência dividida do narrador personagem e o movimento de aproximação que faz colapsar a posição distanciada e esclarecida. Por isso apontamos que o movimento de aproximação com o ponto de vista dos outros personagens pode ser interpretado como um movimento autocrítico do personagem e por extensão do narrador como eixo em torno do qual a narração se organiza.

A irrupção das vozes de outros personagens estaria então relacionada com a destituição do próprio narrador, que estamos sugerindo pensar como a implosão do edifício a partir do qual várias janelas podiam se abrir sem comprometer a estrutura. Essa implosão é pensada como a perda de rumo no sentido daquilo que o referencia no tempo e em relação aos outros personagens. Não apenas suas vozes se confundem em alguns momentos em que essa atmosfera se intensifica, como certos atributos que

parecem característicos a determinado personagem podem ser identificados a outro personagem em relação ao qual ele se distinguia. Isso evidencia que a coerência projetada em relação aos personagens e àquilo que os caracteriza é uma construção do narrador que aos poucos vai perdendo os alicerces, à medida que a dramatização de sua consciência expõe aspectos que contradizem a visão monológica a partir da qual o “eu” como testemunha projeta coerência em relação à própria figura.

Podemos dizer que o preceito épico da objetividade é solapado nesse movimento em que a desordem da experiência se processa no próprio contexto narrativo, quando desaparece a ordem lógica e a coerência que o narrador testemunha imprimia aos acontecimentos. A permutabilidade dos traços antes referidos a determinados personagens envolve a própria figura do personagem que narra, de forma que ele, sucessivamente, vai se metamorfoseando em cada um dos outros personagens focalizados, sendo essa indeterminação um dos aspectos estruturais do romance. Como componentes da construção narrativa a ambivalência e a indeterminação oferecem elementos para avaliarmos a representação cristalizada da ação e dos personagens.

Como interpretar, então, o capítulo dedicado ao doido, tendo em vista esse distanciamento e sua relação com o movimento que estamos acompanhando? Justamente porque representa um ponto fora da curva desse movimento de aproximação, o distanciamento tem seu interesse, ainda mais porque a suspensão da tensão do corpo a corpo com a mãe prepara uma importante mudança de estilo que podemos observar na análise dos capítulos seguintes. O distanciamento, nesse sentido, é um traço que, num aparente paradoxo, permite uma aproximação com o personagem que narra. Que, nessa situação, o desaparecimento das marcas do narrador em primeira pessoa seja tensionado pela dicção e pelos comentários sentenciosos de Totonhim, também tem seu interesse. E talvez um dos nós esteja nos problemas que apontamos em relação ao estilo truncado com que a percepção do doido é combinada a essa dicção.

Contudo, embora o excesso de comentários e adjetivos resulte num estilo truncado em que se combinam prosa coloquial e eloquência, entendemos que as imagens utilizadas para ambientar a cena se articulam num sistema expressivo que estrutura a tensão almejada para criar uma atmosfera que abarque a percepção extravagante da loucura. Ao conferir um caráter grave às falas e aos pensamentos do doido, elevando o objeto cômico para um plano trágico e, ao definir o distanciamento a partir de uma situação cômica, opera-se uma parodização que oferece uma imagem cômica do próprio discurso do narrador, atuando como “corretivo de riso e crítica na

seriedade” que lhe seria exclusiva, e obrigando “a sentir aqueles aspectos do objeto, que não se compreenderiam no gênero e no estilo em questão” (Bakhtin, 2014, 375). E, nesse caso, não somente a percepção do doido é tomada como objeto de representação, mas também o próprio discurso do narrador.

3.4 “Eu sou a terra. Sou teu pai e tua mãe”

Em toda essa terceira parte, o enlouquecimento como predicado dedica-se à sondagem da solidão e da culpa que a todos envolve por uma espécie de teia inapreensível e inominável personificada pela ação magnética da terra que fala pela boca de Alcino. As múltiplas identidades de Alcino que personifica a loucura, os impulsos sexuais reprimidos, a solidão e, de modo especial, a terra, sugerem pensar em como certos estados se essencializam para se tornarem traços definidores. Sugere pensar também em como a normatização das condutas sociais produz a loucura, essencializada e corporificada na figura do louco, nos instintos incontroláveis da natureza, ligada àquilo que é imputado ao feminino como extensão dessa natureza. O doido e a mulher personificam a incapacidade de dominar os próprios impulsos e de ter autoconsciência, de se orientar pela razão que constitui e é constituída pelo reconhecimento de uma ordem exterior pressuposta como “realidade”.

Tudo que não se enquadra nos termos da realidade apreendida como ordem exterior com a qual o sujeito da consciência depara, logo tem de ser identificado como fora do domínio racional, como fantasia, alienação, visão distorcida, alucinação. A própria designação do doido e a situação que permite uma aproximação com sua percepção extravagante oferecem elementos para compor essa relação de oposição entre uma forma de conceber referida a uma ordem exterior, lógica e racional e uma forma de conceber referida a uma desordem interior, supostamente destituída de lógica.

No entanto, conforme os movimentos que estamos acompanhando, é preciso considerar que as relações de oposição são tensionadas pela dramatização da consciência como processo que permite apreender o inconsciente e as representações espontâneas dos personagens sem diminuir-lhes a estatura. Quando lança um olhar distanciando e esclarecido aos outros personagens, o narrador encontra ocasião para apontar as fragilidades, os equívocos e as ilusões dos “outros”. Quando se aproxima desses outros personagens, seja nas situações em que está implicado, seja naquelas que servem de ocasião para dramatizar a consciência deles, o ponto de vista organizador do

romance se volta contra o olhar distanciado a partir do qual se define o que é o “outro” e o que é o “mesmo”. Arma-se, portanto, um jogo de identificação e diferenciação em relação ao qual a figuração da loucura é momento importante porque investe na dramatização dos limites implicados nesse jogo.

Como apontamos, a ambivalência e a indeterminação, enquanto elementos estruturais do romance, têm implicações no modo como podemos interpretar os enunciados de cada uma das partes tendo em vista que as imagens da terra chamando, enxotando, enlouquecendo e amando envolvem todos os personagens. Vimos que, embora os personagens pareçam figurar na posição de vítimas de forças externas, quando a terra é pensada como um conjunto de relações em processo essa posição se complexifica, pois eles não se constituem exatamente nem como vítimas de um processo do qual não tomam parte, nem como senhores do próprio destino.

Na terceira parte a imagem da terra nos conduz novamente à complexidade da relação sujeito-objeto do enunciado, só que diferente da segunda, cuja ação parece mais palpável e na qual a imagem da terra enxotando está referida à perda da terra e a uma relação de natureza social, a imagem da terra enlouquecendo é difusa e, embora esteja referida às situações que decorrem logo após o suicídio de Nelo, se dispersa em vários planos que se sobrepõem à narração dessas situações. Nos diferentes planos sobrepostos vemos reunir-se uma série de significados com os quais a terra se relaciona⁵⁰: a terra como planeta em movimento, interligado ao sol e à lua; como solo sagrado ou amaldiçoado; como lugar origem; lugar onde se enterram os mortos; plano intermediário entre céu e inferno; natureza selvagem. Boa parte desses significados envolve uma dimensão telúrica que remete, como já dissemos, a uma espécie de teia personificada pela ação magnética da terra.

A figura de Alcino reúne esses significados de diferentes maneiras, a começar pela evocação da imagem da lua cheia no preâmbulo que introduz o personagem, onde a lua aparece exercendo uma influência sobre os seres terrenos (os “galos cantam fora de hora”; os “bêbados e os cães gemem suas penas”) e os conectando com o extraterreno (o inferno, de onde vêm os lamentos da noite; a própria lua de onde São Jorge “ouve, vê e

⁵⁰A presença de uma “visão mítica do mundo”, sobretudo relacionada à imagem da terra e aos significados que ela adquire na construção do romance foi examinada por Gislene Motta de Andrade (1981), em sua dissertação de mestrado dedicada ao exame dos elementos míticos e trágicos em *Essa Terra*. Em especial no item 1.3 “A terra mãe”, encontramos uma análise dessa figuração que se inscreve diversas vezes no romance e dá a tônica do sermão proferido por Alcino: “Essa imagem primordial da mãe e nutriz universal – a *Tellusmater* – que se encontra em todas as partes do mundo, sob formas as mais variadas, não podia faltar num romance tão voltado para os aspectos telúricos e já trazendo em seu título e quatro subtítulos a palavra *terra*.” (Motta, 1981, p. 18).

sabe tudo”, como espécie de deus onisciente). De modo indireto a lua remete também à figura do lunático, como aquele que por influência da lua é tomado por alucinações. Por semelhança fonética o nome Alcino faz lembrar a forma flexionada do verbo “alucinar”: “alucino” e, embora o nome e o verbo tenham origens etimológicas distintas, a escolha do nome e as associações que ele sugere contribuem para compor a fisionomia do personagem. Mesmo que não haja um consenso em relação à origem do verbo alucinar, é significativo que em sua forma latina ele esteja relacionado a uma percepção distorcida pela ausência de luz. O nome Alcino, por sua vez, é de origem grega: *Alkinoós* e seria derivado da junção de *alké*(força, poder) e *noós* (espírito, mente) significando algo como “espírito forte” e “poder da mente”.

Aparentemente contraditórios, os dois significados nos ajudam a apreender a composição da figura desse personagem e aquilo que ele personifica nesse contexto. Em oposição à consciência esclarecida, à lucidez, às luzes da razão, Alcino representa a ausência de luz, a privação do juízo, a loucura. Não obstante, isso não exclui a consideração do “espírito forte” e do “poder da mente” desse personagem que em sua fala sobre a condenação do suicida “supunha ser o esperado guia” a “levar os pecadores pelos caminhos de uma eternidade sem sofrimento” (Torres, 2014, p. 111). Alcino é aquele que profere o castigo que todos reconheciam e no sermão que encerra o capítulo fala em nome da terra, como entidade que simboliza a origem e o fim e encerra uma verdade sobre a vida e a morte referida àquela ordem natural inscrita na visão mítica do mundo⁵¹.

Os elementos dessa visão mítica, sem dúvida uma das componentes mais persistentes do romance, são, entretanto, variados e ecléticos e compõem a tensão entre vida e morte num contexto interpretativo que continuamente carece de ampliação e modificação. E a figura de Alcino é emblemática para pensarmos nessa sobreposição, pois as situações nas quais ele é posto em cena são ocasiões para dramatizar os sentidos disponíveis em suas feições particulares e contraditórias. Estamos, portanto, diante da construção de uma figura que permite abarcar as contradições da experiência e a sobreposição dos sentidos disponíveis para interpretá-la: “eis Alcino. Terreno e palpável, inumano e volátil” (Torres, 2014, p. 111). Esse personagem que, num

⁵¹“Outras alusões a essa mesma característica da terra – a proteção – vêm pela boca de Alcino, o louco com rasgos de grande lucidez. [...] Antes de lançar um último apelo, que soa como um eco – ‘vem’ –, a terra se autodefine – ‘Eu sou a estrada, sou o fim da estrada’. É sobre a terra que o homem caminha ao longo de toda a sua vida, mas finalmente, é a ela que terá de retornar. O elo é indissolúvel: se o homem vem da terra-mãe e durante sua existência tem nela a via a ser percorrida, por ocasião da morte física encontrará ali, inexoravelmente, o ponto final de sua peregrinação [...]” (Andrade, 1981, p.22)

primeiro momento instaura a descontração na cena pública com sua presença estridente, retorna à cena nessa terceira parte numa situação em que a aparição do morto serve de mote para que ele ofereça sua versão sobre a causa do próprio enlouquecimento⁵².

3.5 “Dinheiro encantado”

Todo Mundo: Eu hei nome Todo o Mundo,
e meu tempo todo inteiro
sempre é buscar dinheiro,
e sempre nisto me fundo

Ninguém: Eu hei nome Ninguém,
e busco a consciência.

Belzebu: Esta é boa experiência:
Dinato, escreve isto bem.

Dinato: Que escreverei, companheiro?

Bezlebu: Que Ninguém busca a consciência,
e Todo o Mundo dinheiro (Vicente, 1975, p. 317)

O encontro do doido com o morto é daquelas situações cuja verossimilhança só se estabelece porque se trata de uma aproximação com a realidade do personagem e, nesse sentido, a escolha do doido para protagonizar esse encontro é o que permite não apenas que o episódio seja admissível, mas que também se mostre conectado com as motivações da trama. Num primeiro plano temos, então, o personagem do doido com seu “brado” sobre a condenação do suicida, que nos remete àquilo que se passa na cena pública na primeira parte do romance. A situação do encontro ainda se passa nos espaços referidos à cena pública, mas enquanto a presença do doido na primeira parte é ocasião para pôr em cena os diálogos que se passam na venda, nessa terceira parte ela se volta para aquilo que se passa com o próprio doido:

Da calçada da igreja ele corre para a porta da venda. Para e grita. Da venda corre para as ruas dos fundos. O sino badala e ele corre, corre, corre. Sempre a galope, como se fosse um cavalo. E foi correndo e urrando que acabou se encontrando com quem nunca mais esperava se encontrar nesta vida. Pediu pernas para fugir, não teve pernas. Pediu socorro, ninguém lhe ouviu o grito. E quando ia ao chão, desacordado, foi agarrado, sacudido, enquanto uma voz tentava reanimá-lo: – Não tenha medo, homem. Um morto não faz mal a ninguém (Torres, 2014, p. 112).

⁵²Para Amorim (2018) o encontro do doido com o morto “é a maneira que o narrador escolheu para expor a consciência de Alcino sobre sua *loucura* e seu estado solitário, sua busca de solidariedade e da amizade das pessoas” (Amorim, 2018, p.300). Ainda segundo esse autor, Alcino “resume, numa só pessoa, a profecia do trágico e a enunciação do lírico” num misto de “profeta e poeta” figurado como “motivo de comunhão” e “elemento motivador da emoção muitas vezes embotada” (Amorim, 2018, p. 299)

É interessante observar como a primeira reação do doido é apavorar-se com a aparição do morto como se ele representasse a morte e tivesse voltado para buscá-lo. É uma situação curiosa porque Alcino, como doido, seria alguém constantemente alucinado, cuja percepção confere realidade a seres e objetos que inexistem na realidade das pessoas “normais”. A reação de Alcino então, não é a de duvidar da própria percepção, pois para ele a aparição do morto, embora ele não corresponda ao seu imaginário, é totalmente plausível. O que surpreende o doido é o modo amistoso com que ele é tratado pelo morto, o que num primeiro momento lhe desperta desconfiança e depois admiração e cumplicidade. Com o desenrolar da cena notamos que a atitude amistosa não é gratuita nem desinteressada, o morto precisa de um “favorzinho” e aproveita-se da ingenuidade do doido fazendo-o acreditar que o tinha como um irmão:

– Pois é, meu irmão – disse o outro. – O diabo é que estou precisando de um favorzinho seu.

Uma vez irmão, sempre irmão. Na vida e na morte. Até que fosse preciso ir ao inferno ele ia.

–Pode falar, mano.

[...] – Preciso de uma ajudazinha sua para pular aquele muro ali. Já tentei muitas vezes, antes de você chegar, mas não consegui.

– Cuidado, mano. Aquele muro é do sargento. Esse homem é um cão malvado.

– Eu sei, Alcino. Mas o caso é que deixei um tesouro lá dentro.

– Dinheiro enterrado? – o doido iluminou-se. Se fosse dinheiro encantado, seria para ele?

– Melhor do que isso. Muito melhor – o outro esclareceu, lambendo os beiços, como se acabasse de provar uma coisa muito boa. – Em vida, topei todos os desafios. Não posso ir pra cova sem topar mais esse.

– Foi por causa de um dinheiro encantado, que uma alma me deu, que fiquei doido. E fiquei doido porque não consegui desenterrar o dinheiro – Alcino não tinha prestado atenção na outra parte da conversa. Achava que era dinheiro mesmo o que havia no quintal do delegado.

– Pior que a luta por dinheiro, só mulher, não é mano? Mulher é bicho desgraçado.

Mulher? Gosto de fêmea ele só experimentara o das jumentas. Sobre essas Alcino podia falar. Conhecia-lhes todos os sestros, manias e vícios. O seu mal não foi causado por fêmea, nem de duas nem de quatro pernas. Foi a usura a avareza. A alma tinha dito: – Leve a beata Teodora. Ela sabe a reza. Era assim: a beata rezava, enquanto ele cavava até encontrar o dinheiro, que estava guardado dentro de um caixote de cimento, forrado a ouro. Dinheiro de padre jesuíta, dos tempos antigos, gente rica e casquinha, que ainda hoje anda penando pelo mundo. Alcino não levou a beata: queria tudo para ele, sozinho. Cavou a noite inteira. Quando encontrou o caixote, avançou sobre a tampa, ganancioso e afobado. Já ia levantar a tampa, louco de alegria, mas nesse instante chegaram os cangaceiros do inferno, para desgraçar tudo. Se a beata estivesse lá, rezando, eles não teriam vindo. No dia seguinte pela manhã, Alcino voltou ao lugar: o buraco que ele cavou havia desaparecido, como se ninguém nunca tivesse mexido naquele terreno (Torres, 2014, p. 114, 115, 116).

O favor retoma um dado que fica indicado no final do capítulo nove da primeira parte, onde Totonhim insinua que o sargento desejava matar Nelo pelo fato de sua mulher ter demonstrado interesse por ele. Consumada a morte de Nelo, o sargento parece persistir intrigado e, uma vez plantada, a intriga serve de mote para que o morto seja posto em cena topando com um último desafio antes de “ir para a cova”. Salvo engano, essa intriga só tem relevância na trama porque permite retomar, de modo articulado e caricato, duas motivações implicadas na trajetória de Nelo e na construção da figura do doido Alcino: dinheiro e mulher.

Lembremos que no final do capítulo dois, Totonhim apresenta a admiração que Nelo demonstra em relação aos homens do banco como uma das motivações decisivas para que ele decida partir para a grande cidade, assinalando especialmente que ele passaria três anos “sonhando todas as noites com a fala e a roupa daqueles bancários – a fala e a roupa de quem, com certeza, dava muita sorte com a s mulheres” (Torres, 2014, p. 18). Na dramatização da consciência de Nelo no capítulo dez, o conflito com a mulher e o modo como esse conflito envolve o dinheiro é um dos motivos cruciais dessa dramatização. A referência ao dinheiro se repete várias vezes ao longo do romance: na imagem de Nelo como um homem “belo e rico” (Torres, 2014, p. 11); na referência ao banco que chega para “emprestar dinheiro” (Torres, 2014, p. 17); na lembrança dos “envelopes gordos” do “dinheiro vivo, paulista, rico” (Torres, 2014, p. 20); na descoberta da “carteira vazia”, “sem dinheiro” e “recheada” com “bilhetes de loteria vencidos” (Torres, 2014, p. 42,43). No capítulo dez, em especial, a presença do dinheiro é insistente e enfatizada pela repetição na sequência de fechamento:

Dinheiro, dinheiro, dinheiro.
Cresce logo, menino, pra você ir para São Paulo.
Aqui vivi e morri um pouco todos os dias.
No meio da fumaça, no meio do dinheiro (Torres, 2014, p. 62,63).

O dinheiro atua na trama como um dos principais móveis da busca desse personagem, atravessa os conflitos vivenciados pela família e compõe o imaginário da bem-aventurança da vida na grande cidade em oposição à pobreza do Junco. Há toda uma aura mágica em torno desse objeto que atua simultaneamente na expectativa de que “tudo melhor” e na origem do infortúnio dos personagens. Recordemos que a perda das terras é decorrente do empréstimo que o pai toma com o banco, e que a necessidade de tomar dinheiro emprestado, do ponto de vista do pai, se deve à “mania de cidade da mulher” e ao abandono dos filhos que representavam a possibilidade de perpetuação da

tradição do trabalho familiar. Sem “braços para o eito”, para seguir se reproduzindo a partir do trabalho com a terra, o pai se vê obrigado a contratar trabalhadores, o que implica aceitar o empréstimo. A dívida com o banco vence, o dinheiro é consumido antes de cortar o sisal, e o imperativo de saldar a dívida se converte na necessidade de vender as terras.

A imagem dos pastos desolados reflete essa relação onde o dinheiro aparece como trabalho objetivado numa plantação que poderia ter sido reduzida à “labareda de uma coivara”, assim como o dinheiro que havia sido “queimado nessa plantação, que não serviu nem para uma corda” para se enforcar. E, nesse sentido, não nos parece fortuito que a ruína do personagem se condense na imagem do sisal, justamente porque, como produto do trabalho objetivado, a plantação de sisal se autonomiza face ao produtor na qualidade de trabalho morto que deveria metamorfosear-se em dinheiro e termina por transformar-se na sua própria ruína.

Envolvendo uma relação complexa, buscamos confrontar uma interpretação em que a ruína do personagem era entendida como resultado de uma relação travada com forças externas na qual ele figuraria na posição de vítima, numa análise em que a relação de valor dos produtos do trabalho não fosse tomada como pressuposta e pudesse ser pensada como “determinada relação entre os próprios homens”, que para eles “assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas”. É com essa fantasmagoria que estamos lidando quando pensamos tanto na importância que o dinheiro passa a adquirir na reprodução da família, quanto no modo como aspectos que nela ficam imputados à mulher são indissociáveis do processo de constituição dessa forma social. Quando reconhecemos que a lógica referida ao dinheiro e às mercadorias não é sexualmente neutra, isso implica que a objetividade da relação de valor dos produtos do trabalho, autonomizada na figura do dinheiro, se constitui a partir dessa cisão entre a produção, como esfera do valor, e a reprodução, em cuja esfera estaria tudo aquilo que aparece como o “outro” do valor, ambos constituintes dessa forma fantasmagórica.

Como pensar então o significado da loucura e da perda do juízo tendo em vista que o juízo está referido a essa imagem do sujeito masculino? Esse sujeito que tem de se apresentar como senhor do próprio destino e ter controle sobre seus pensamentos e sentimentos, controlando os objetos com os quais se defronta, controlando, para afirmar a própria autonomia, tudo aquilo que é referido à natureza e ao feminino. A destituição da posição masculina dramatizada a partir do infortúnio dos personagens oferece

elementos para apreendermos na fragilidade dessa posição que a autonomia é aparência de autonomia, e aparência não no sentido de um mero engodo a que estariam sujeitos apenas uma parcela dos homens e mulheres que participam dessa relação. Para que a relação de valor dos produtos do trabalho se autonomize na figura do dinheiro e se apresente como forma natural da vida social, as formas de pensamento, o modo como essa relação se reflete àqueles que dela participam têm de se afirmar como domínio racional e positivo e expurgar para o domínio irracional tudo aquilo que parece estar fora do controle.

O louco aceita como natural o encontro com almas de outro mundo que aparecem oferecendo dinheiro encantado, e talvez essa aceitação tenha algo a dizer sobre a figura autonomizada do dinheiro e o modo como ela atua nas formas de pensamentos socialmente válidas como um dado natural, que em sua objetividade não teria nada de místico. Valeria então pensar como a situação do encontro do doido com o morto, como a própria figura do doido e sua versão sobre como ficou doido apresentam uma caricatura dessa forma social inconsciente, na qual o dinheiro magicamente pode transformar-se em mais dinheiro. Forma social na qual as coisas, como fantasmas, podem controlar a prática social à medida que os agentes têm de se relacionar com elas como se as controlassem, como se tivessem domínio sobre o que fazem, pensam e sentem, ocupando o polo oposto daqueles que supostamente não têm controle, consciência, juízo. Se, como estamos sugerindo interpretar, todos estão sujeitos àquilo que poderia aparecer como exceção, ou seja, ao enlouquecimento, à perda do controle e do juízo, a própria imagem do controle, da racionalidade, da normalidade tem de ser vista em suas contradições e fragilidades.

Pensamos, por isso, que é refletindo sobre a inconsciência da forma social que podemos interpretar as personificações da loucura e o modo como o enlouquecimento geral é dramatizado nessa terceira parte, conectando-se às situações dramatizadas na primeira e na segunda. Tendo como referência o registro que parece predominar no romance, o episódio desse encontro fantasmagórico, e dentro dele a história do dinheiro encantado, podem ser vistos isoladamente como fabulação fantasiosa e acessória que compromete a coerência interna. Mas quando examinado tendo como referência o questionamento da razão e do juízo, o episódio tem sua importância redimensionada, uma vez que a realidade encarada como natural, familiar e normal se apresenta envolta em fantasmagorias não menos fantasiosas.

3.6 O chapéu e o juízo

Na sequência do capítulo dedicado ao doido a narrativa muda novamente de tom e de estilo. Uma cena é introduzida e se desenvolve lançando mão de procedimentos análogos àqueles que observamos na segunda parte. Esses procedimentos, combinados a outros como a indeterminação, dificultam identificarmos, num primeiro momento, qual personagem está sendo colocado em destaque, bem como qual situação está sendo posta em cena. Partindo de uma posição distanciada, um narrador em terceira pessoa se funde com a percepção do personagem, mas, diferente da segunda parte, que deixa em aberto a identificação do narrador, agora parece inegável que estamos diante de Totonhim, já que ele é explicitamente chamado à cena numa fala atribuída a Nelo apresentada como resposta a uma pergunta feita pelo próprio Totonhim.

Dois aspectos nos interessam de modo especial nesse capítulo, um deles é a evocação do juízo do avô sobre a fraqueza do pai que “vendeu a roça” e por extensão do filho, que não seguiu o conselho do pai, assim como o velho não seguiu o conselho do sogro. O outro diz respeito à construção dessa dramatização e o modo como ela oferece elementos para seguirmos examinando o movimento de aproximação do ponto de vista de Totonhim com o ponto de vista dos outros personagens, em especial com o ponto de vista de Nelo.

Considerando o modo como o capítulo se fecha, é interessante pensar em como aquilo que parecia ser um monólogo interior de Nelo se converte em resposta dirigida a uma pergunta de Totonhim que não fica explicitada. A resposta é significativa e permite uma aproximação com o modo como o personagem interpreta a própria experiência na relação com uma ação irreparável do tempo que se inscreve como espécie de condenação de princípio, ao mesmo tempo em que se debate com o arrependimento, com suas escolhas, com o modo como “passara a vida”:

Pensava para se distrair. Para chamar o sono.

Nascemos numa terra selvagem, onde tudo já estava condenado desde o princípio. Sol selvagem. Chuva selvagem. O sol queima o nosso juízo e a chuva arranca as cercas deixando apenas o arame farpado, para que os homens tenham de novo todo o trabalho de fazer outra cerca, no mesmo arame farpado. E mal acabam de fazer outra cerca têm de arrancar o mata-pasto, desde a raiz. A erva daninha que cresceu com a chuva, que eles tanto pediram a Deus.

Ele repetiu tudo isso pra mim, pela manhã. E me disse mais:

– É por isso que não sei se volto ou se fico. Acho que agora tanto faz. Porque o tempo que comeu o meu chapéu de palha está comendo o lugar que deixei em São Paulo. Deu para você entender, Totonhim? Respondi direito à sua pergunta? (Torres, 2014, p. 124).

Começando pelo fim, o comentário na voz em primeira pessoa “ele repetiu tudo isso para mim” e a referência à resposta de Nelo a uma pergunta feita pelo próprio Totonhim não somente projetam a figura desse personagem para o início do capítulo, como também projetam a sombra que podemos entrever na construção do ângulo que se manifesta na segunda parte. Se a princípio o uso do indireto livre indetermina o narrador, esse espelhamento, entre outros índices, contribui para explicitar, no jogo de aproximação e distanciamento, as diferentes máscaras do personagem que narra. Encará-lo a partir dessas máscaras, por sua vez, contribui para apontar os limites e a precariedade da construção do ponto de vista desse personagem, bem como para percebermos aspectos que ficam suspensos no modo como ele conduz a narrativa.

A desordem com que esses aspectos emergem na trama sugere a dificuldade de comunicar a experiência a partir de uma organização que lhe é externa, e de imprimir uma ordem que ela não apresenta quando apreendida em suas dimensões confusas e contraditórias. A repetição de alguns símbolos, não por acaso, confere unidade à narrativa construindo imagens sínteses que conectam os elementos dispersos sugerindo a sobreposição de motivações e conflitos. É significativo, por exemplo, que boa parte dos elementos dispersos e sobrepostos na dramatização da consciência de Nelo no capítulo dez seja retomada num contexto que elucida alguns nexos entre eles. E a lembrança do conselho do pai, sintetizado na imagem do chapéu e do juízo é exemplar nesse sentido:

Lá fora, enquanto estive olhando as estrelas, pensei no pai. Alguma coisa que tinha muito a ver com o sereno da noite. Um conselho antigo a respeito do tempo, que nunca mais se esquecera:

– Não ande com a cabeça no tempo. Bote o chapéu. Quem anda com a cabeça no tempo perde o juízo. Porque os chapéus foram inventados nos tempos de Deus Nosso Senhor, para cobrir a cabeça dos homens. E todo homem tem de usar o seu chapéu. Você tem o seu. E se eu lhe dei um, foi para você não andar com a cabeça no tempo.

Quase toda noite sonhava com o pai lhe dizendo isso de novo. Via-o mastigar as palavras, do mesmo jeito que sua mãe gostava de mastigar uma capa de fumo. Acordava e não conseguia dormir mais. Ficava pensando. Pensando e achando que passara a vida com a cabeça no tempo porque, ao sair de casa, esquecera de apanhar o seu chapéu (Torres, 2014, p. 122).

Fica evidente nesse contexto como a articulação entre o chapéu e o juízo simboliza, de modo especial, a ruptura com a tradição representada na relação entre diferentes gerações de uma mesma família. Mas, como apontamos anteriormente, essa relação não é apenas de ruptura, já que a trajetória de Nelo e o infortúnio desse personagem aparecem como prolongamento da ruína experimentada pelo pai que, como

vimos, também se debate com o arrependimento por não ter seguido o conselho do sogro. Paralela a essa culpa carregada individualmente por cada um dos personagens, inscreve-se uma condenação de princípio e uma culpa também original que se estende a todos. Essa articulação também se inscreve na referência às Sagradas Profecias do dia do juízo “Muitos pastos e poucos rastos. Poucas cabeças e muitos chapéus”, que na fala de Caetano Jabá serve para interpretar o contexto de mudanças na relação com a terra “nossos avós tinham muitos pastos, nossos pais tinham poucos pastos e nós não temos nenhum”.

A lembrança do conselho evoca sentidos distintos e correlatos de tempo⁵³, envolvendo tanto um sentido relativo às condições atmosféricas “sol, “chuva”, “sereno da noite”, quanto à sucessão dos dias e noites e, especialmente, um sentido em que o tempo se apresenta como um processo “manso e selvagem, monótono como uma praça velha que faz força para não ir abaixo, como se isso não fosse inevitável [...]”. Esse último sentido, mais próximo daquele tempo que “comeu” o “chapéu de palha” e que estava “comendo” o lugar que Nelo havia deixado em São Paulo, remete às engrenagens subterrâneas de um processo violento e cego no qual se inscrevem as motivações da partida e do retorno do personagem e os sentidos de vida e de morte presentes nessa dramatização.

É significativo recordar que a lembrança do conselho dado pelo pai aparece de modo indireto na dramatização da consciência de Nelo no capítulo dez, na aparição da mão do pai estendendo o chapéu. Imagem que se repete como uma das lembranças obsessivas do personagem, fragmentadas e sobrepostas à situação de violência colocada em primeiro plano. No contexto em que a lembrança do conselho é explicitada, ela vem acompanhada do comentário do personagem de que quase “toda noite sonhava com o pai lhe dizendo isso de novo”, comentário que reforça a fixação dessa lembrança.

No início de nossa análise apontamos o trecho do romance de Faulkner utilizado como epígrafe como uma importante sugestão interpretativa do romance, na medida em que sintetiza uma reflexão sobre o caráter ilusório das expectativas inscritas na busca dos personagens. Fomos buscar na leitura de *O som e a fúria*⁵⁴ o contexto do qual o

⁵³A sobreposição desses sentidos de tempo faz recordar também a sobreposição dos sentidos que a terra adquire no romance envolvendo desde fatores fisiográficos a aspectos relativos às relações sociais de produção e reprodução, envolvendo também aspectos telúricos e as influências cósmicas que a movimentação da terra exerce indistintamente sobre os seres.

⁵⁴Outras homologias com *O som e a fúria* podem ser observadas em *Essa Terra*, e não surpreende que Antônio Torres tenha escolhido como epígrafe um trecho desse romance. O escritor, aliás, em depoimentos e entrevistas menciona o quanto os romances de Faulkner marcam a sua ficção. Ainda que

trecho é retirado e nos chamou especial atenção a coincidência de tratar-se de um conselho sobre o tempo sedimentado na imagem de um objeto especialmente significativo que o pai dá para filho:

Quando a sombra do caixilho apareceu na cortina era entre sete e oito horas, e portanto eu estava no tempo de novo, ouvindo o relógio. Era o relógio de meu avô, e quando o ganhei de meu pai ele disse Estou lhe dando o mausoléu de toda esperança e de todo o desejo; é extremamente provável que você o use para lograr o *reducto absurdum* de toda a experiência humana, que será tão pouco adaptado às suas necessidades individuais quanto foi às dele e às do pai dele. Dou-lhe este relógio não para que você se lembre do tempo, mas para que você possa esquecê-lo por um momento de vez em quando e não gaste todo o seu fôlego tentando conquistá-lo. Porque jamais se ganha batalha alguma, ele disse. Nenhuma batalha sequer é lutada. O campo revela ao homem apenas sua própria loucura e desespero, e a vitória é uma ilusão de filósofos e néscios (Faulkner, 2015, p. 83).⁵⁵

Outro aspecto que chama atenção nesse trecho, além da referência ao conselho, é a utilização de imagens para evocar a dimensão do tempo e a sobreposição de sentidos que ela envolve. A percepção do personagem de “estar” no “tempo” ao ouvir o relógio; a caracterização do relógio como “mausoléu de toda esperança e de todo desejo”; a finalidade com a qual o pai dá o relógio para o filho, *não* para que ele “se lembre do tempo”, *mas* para “que possa esquecê-lo por um momento” e não “gaste todo o seu fôlego tentando conquistá-lo”, oferecem elementos para ampliar os sentidos inscritos nessa dimensão. Podemos perceber nessa sobreposição muitos pontos de contato com o modo como a dimensão do tempo atua em *Essa Terra*, especialmente tendo em vista que a configuração trágica do romance se constrói a partir do embate dos personagens com a dimensão do tempo inscrita na experiência a partir do confronto entre os desejos e expectativas e “os objetivos e sentidos que uma vida comum lhes ofereceu” (Williams, 2002, p. 29).

A presença de imagens que configuram a percepção do tempo na relação com a experiência dos personagens é notória desde a abertura do romance e assinala a importância dessa dimensão na construção da trama. Lembremos que no primeiro capítulo as imagens da “linha reta” da “cabeça até o sol” e da “sombra do chapéu” atuam, pelo menos, de duas maneiras. Uma delas é caracterizar circunstancialmente a

não caiba aqui nos determos nessa comparação, é importante assinalar essa homologia que envolve personagens, motivos, imagens e procedimentos narrativos que, embora não cheguem a coincidir apresentam muitos pontos de contato.

⁵⁵Na tradução utilizada na epígrafe: “As batalhas nunca se ganham, nem sequer são travadas. O campo de batalha só revela ao homem a sua própria loucura e desespero e a vitória não é mais do que uma ilusão de filósofos e loucos.”

cena “Naquela hora”, “Era meio dia”, indicando o momento em que o diálogo encenado havia acontecido. A segunda, e talvez mais importante, é comunicar ao leitor o modo como a narrativa se constrói a partir da percepção do personagem, destacando distintos modos de apreensão do tempo que marcam uma mudança decisiva em relação ao personagem que narra: “eu, que nunca tinha precisado saber as horas”.

Essas imagens compõem a atmosfera de um momento em que alguma “coisa ruim, muito ruim, podia estar acontecendo”, e funcionam como índices que antecipam o impacto do encontro de Totonhim com o pescoço do irmão pendurado na corda. Embora esse impacto seja diluído pelas oscilações da voz narrativa e pelo movimento de avanços e recuos no tempo, ele é responsável por criar uma primeira aproximação com o personagem que narra, assinalando sua implicação na trama. Como já dissemos, embora Nelo apareça como protagonista por excelência especialmente na primeira parte, a figura de Totonhim e o modo como ele participa da trama se insinua numa série de índices. Entre eles estão justamente imagens e objetos referidos à dimensão do tempo que marcam o sentido de ruptura e continuidade inscrito na trajetória dos dois irmãos:

Vinte anos para a frente, vinte anos para trás. E eu no meio, como dois ponteiros eternamente parados, marcando sempre a metade de alguma coisa – um velho relógio de pêndulo que há muito perdeu o ritmo e o rumo das horas. Eis como me sinto e não apenas agora que já sei como tudo terminou (Torres, 2014, p.18).

É significativo, por isso, que uma das imagens constitutivas do personagem que narra – e se apresenta como alguém que nunca havia precisado saber as horas – seja justamente a imagem dos “ponteiros parados” e do “relógio de pêndulo” que “perdeu o ritmo e o rumo das horas”. Essa imagem se sobrepõe à perda do rumo da narrativa quando a profusão de vozes e o enlouquecimento geral envolvem o narrador personagem que não pode mais dissimular o modo como ele se vê impactado com o suicídio do irmão. Como vimos, a irrupção da voz de Nelo no capítulo dez assinala uma mudança importante no andamento narrativo no sentido de que, a partir desse momento, a dramatização da consciência dos personagens será um dos principais canais de comunicação com o leitor que, para recompor o sentido da trama, precisará, assim como o narrador, tomar parte na desordem da experiência.

3.7 “Honrarás pai e mãe?”

Honra a teu pai e a tua mãe, para que se prolonguem os teus dias na terra que o Senhor teu Deus te dá (Êxodo 20:12).

– Pelo amor de Deus, mamãe. Vai começar tudo de novo? – eu digo.
– Você sempre toma as dores dele. É porque não mora aqui e não sabe o que se passa.

– Papai está trabalhando. Não está bebendo.

– Trabalhando nada. Está é tomando cachaça.

Ele entra na cozinha. Procura comida. Não acha. Todos já comeram. Pega um ovo e frita. Joga farinha em cima do ovo e leva a frigideira para a varanda dos fundos. Os meninos já saíram, apressados. Foram para o ginásio. Aumento o volume do rádio. Não quero que os vizinhos escutem nenhuma palavra que dizemos aqui dentro. Ontem foi a mesma coisa, todo dia é a mesma coisa. Meu irmão caçula me disse: – Sabe o que eu penso? Nunca vou me casar. Eu ri. Era engraçado ouvir isso de um menino.

Entro no quarto e arrumo minhas roupas. Vou voltar para casa. Casa? O Junco. Antes sozinho do que... Honrarás pai e mãe? Ia ficar uns quinze dias com eles. Chegam esses dois (Torres, 2014, p. 126).

Os últimos capítulos dessa terceira parte levam ao extremo a perda de rumo da narrativa que participa do processo de enlouquecimento geral. O desatino dá a tônica desses capítulos em que se confundem e se sobrepõem diferentes planos, personagens e situações, numa profusão de vozes que irrompem sem organização aparente. Na sequência do capítulo que dá lugar à dramatização da consciência de Nelo – espécie de resposta dirigida à pergunta oculta de Totonhim –, aparentemente a narrativa retorna à cena do corpo a corpo com a mãe.

O primeiro deles é o capítulo cinco, o mais extenso quando comparado aos outros dessa terceira parte. Ele é introduzido por uma fala da mãe evocando a figura do filho morto, que remete ao diálogo epistolar que ela mantinha com ele “Nelo meu filho mandou me dizer: –”. Essa fala se repete ao longo de todo o capítulo, mantendo a mesma estrutura com algumas variações e, embora dispersas, essas falas compõem o apelo desesperado que a mãe dirige a Nelo. O travessão parece anunciar a continuação da fala, mas ela é interrompida por um comentário de Totonhim retomando a reação da mãe que começara a ser narrada no primeiro capítulo. Assim como a fala interrompida da mãe, outras frases incompletas aparecerão nessa terceira parte, e a repetição desse procedimento intensifica a confusão dos planos e o enlouquecimento como efeito no texto. Sem qualquer anúncio de transição, a narração é interrompida para dar lugar a uma fala descontextualizada que, aos poucos percebemos tratar-se de um diálogo de Totonhim com o pai:

– Ela. Ela. Ela.

– Quem, papai? De quem o senhor está falando?

–Ela. A dona. A mãe de vocês.
 – O que foi que ela fez, papai?
 – Quebrou a garrafa que guardei no quarto. Era dos trabalhadores. Vou ter que pagar mais essa derrota.
 Derrota. Tudo para ele é derrota. Penso em explicar-lhe:
 – Isso que o senhor chama de derrota é decadência. Não iria entender. Nem mudaria nada, mesmo que entendesse.
 Os homens (eram dois) trabalhavam na obra em frente, como seus ajudantes. Começou a chover.
 – Mestre, está na hora de esquentar o corpo. Já estamos ensopados.
 Deviam estar ouvindo tudo, porque a porta da rua estava aberta.
 Papai atravessou a sala, com os cacos de vidro nas duas mãos. Seguiu para o quintal enlameado. Ia jogá-los onde ninguém pudesse se cortar. Essa casa está sempre cheia de meninos.
 – Puta. Descarada.
 – Antes eu fosse. É melhor ser puta do que ser casada com um troço desses.
 Os meninos reclamavam:
 – Mamãe, deixe a briga para depois. Estamos atrasados.
 Ela voltou a passar ferro na farda dos meninos, resmungando.
 – Pelo amor de Deus mamãe. Vai começar tudo de novo? – eu digo.
 – Você sempre toma as dores dele. É porque não mora aqui e não sabe o que se passa (Torres, 2014, p. 125, 126).

É interessante observar como o início da fala do pai “Ela. Ela. Ela” e a pergunta do filho “Quem, papai. De quem o senhor está falando?” se repetem no final do capítulo, com uma leve variação na pergunta, e funcionam como espécie de moldura dessa sequência narrativa em que fica difícil definir o que exatamente está sendo colocado em primeiro plano. A pergunta, que ao que tudo indica é feita por Totonhim, vai ao encontro dessa dificuldade de saber de quem e de qual situação se trata, já que não há qualquer espécie de contextualização. Por outro lado, mesmo que a fala seguinte não fizesse referência à personagem da mãe, o contexto mais amplo e difuso nos leva a inferir que se trata dessa personagem, assim como podemos inferir que a situação colocada em cena irrompe involuntariamente na memória de Totonhim na narração do corpo a corpo com a mãe.

Não por acaso trata-se de uma situação de conflito entre o pai e a mãe em que Totonhim está implicado. Situação que nos faz recordar algumas cenas da segunda parte, onde o conflito com a mulher é apresentado da perspectiva do velho. Recordemos especialmente a cena em que ele chega à Feira de Santana para contar à mulher que vendera as terras para pagar a dívida com o banco, situação em que retorna bêbado para casa, reage com brutalidade à reclamação da mulher e um filho atravessa entre os dois para apaziguar o conflito. Quando comentamos essa cena, na análise da segunda parte, sugerimos que o filho que media essa briga seria Totonhim, já que a sombra desse personagem se reflete na figura do narrador distanciado que dá lugar à dramatização da consciência do pai. Nessa situação, por mais que os planos se confundam e seja difícil

identificar os personagens, podemos perceber alguns momentos nos quais Totonhim interfere diretamente na narrativa, o que nos leva a concluir que nessa cena é ele que intervém, e é a ele a quem a mãe se dirige dizendo “–Você sempre toma as dores dele. É porque não mora aqui e não sabe o que se passa.”

Essa fala pode ser tomada em consideração para apreendermos alguns movimentos importantes dessa terceira parte. Entre eles está a tensa aproximação de Totonhim com a figura da mãe, tanto no sentido da tensão que atravessa a reação diante do filho morto, quando no sentido da tensão que atravessa a relação de Totonhim com a mãe, fortemente marcada pelo ressentimento. Assinalamos que, no capítulo que abre essa terceira parte, a aproximação com a mãe ainda é marcada por uma impenetrabilidade, mas podemos perceber que, aos poucos, e ainda de modo truncado, nesses três últimos capítulos a postura aguerrida de Totonhim vai cedendo lugar a uma atitude menos assertiva, dando lugar aos pensamentos e sentimentos contraditórios que esse personagem experimenta diante dos conflitos familiares. Embora só na última parte o gesto compreensivo de Totonhim se explicita, entendemos que essa terceira parte é uma preparação para esse gesto.

Importante para essa preparação é o modo como Totonhim é interpelado por Nelo “Deu para você entender, Totonhim?”, e por essa fala da mãe. Salvo engano, essas duas falas enfatizam que a percepção de Totonhim é parcial e limitada, ainda mais quando ele se coloca à distância, já que quem somente observa sem se deixar envolver “não sabe o que se passa”. Isso não significa que o distanciamento também não tenha sua importância, inclusive porque enseja um movimento autocrítico em relação à própria posição do personagem que narra, assinalando, além disso, que o ponto de vista narrativo não está dado de antemão, e se constitui no processo de dramatizar os conflitos nos quais esse personagem também está implicado.

Outro aspecto importante trazido à tona por essa fala da mãe, e que também diz respeito ao movimento de aproximação, é a avaliação de que Totonhim “sempre toma as dores” do pai. Tal avaliação é significativa para pensarmos como o ângulo narrativo assumido na segunda parte está relacionado ao modo como Nelo e Totonhim se identificam com o sentimento de perda sofrido pelo patriarca. A identificação se estabelece, entre outras coisas, pela posição masculina desses personagens e com o modo como essa posição se constrói em oposição àquilo que é imputado ao feminino. Mas, tendo em vista aquilo que a mãe personifica em relação às mudanças vivenciadas pela família, essa identificação está relacionada, sobretudo, com a desilusão vivenciada

pelos personagens que, cada qual ao seu modo, experimentam internamente os conflitos externalizados na figura do pai e da mãe. Do modo como estamos interpretando, a posição estática imputada aos personagens do pai e da mãe pode ser lida como recurso para dramatizar aspectos contraditórios, conflitos vivenciados internamente pelos personagens nesse contexto de mudanças.

A posição dos filhos na mediação dos conflitos entre o pai e a mãe esboça a tentativa de compreender o lado de cada um, ou de no mínimo reconhecer que cada um tem seus motivos. Numa das brigas recordadas pelo pai na segunda parte, Nelo intervém no conflito de forma a dissuadir a mãe de “largar tudo” e voltar para a casa do pai. Na ocasião, Nelo, ainda menino, consegue não apenas dissuadir a mãe, como também amolecer “um pouco” o “duro e rude” coração do pai. As intervenções de Totonhim, por sua vez, são apresentadas num contexto bem distinto, em que diversas rupturas já atravessaram a experiência da família, a começar pela partida de Nelo para São Paulo, um dos conflitos decisivos lembrados pelo pai, e em seguida pela partida da mulher e dos filhos mais novos para Feira de Santana.

Na cena recordada por Totonhim nessa terceira parte, é esse contexto transformado que dá corpo às brigas entre o casal. Nessa ocasião, não apenas Nelo está distante, mas também o próprio Totonhim que, já não mais um menino, depois de cursar o ginásio em Feira de Santana, voltara a viver no Junco e, no momento da briga, estava em Feira apenas para passar uns dias com eles. Ao narrar essa situação, o próprio Totonhim não se reconhece quando pede que o pai tenha paciência:

O seu sonho era ter todos os filhos juntos, debaixo do mesmo teto. Me disse isso uma vez. Era um apelo: – Tenha paciência com sua mãe. Ela está fraca do juízo.

Agora sou eu quem lhe diz: – Tenha paciência.

As palavras saíam como se não estivessem sendo ditas por mim. Devia ser de outra pessoa – talvez um anjo. – Talvez.

– Vocês vão passar o resto da vida desse jeito? Dois velhos. Meu Deus.

Ele não me ouvia. Também não estava me vendo, nem sentindo minha mão em seu braço.

Mamãe havia sumido de nossas vistas. Estávamos de volta. Todas as janelas nos espreitavam. E eu falava baixo, devagar, com calma. Essa estranha espécie de calma que às vezes me tomas nos momentos de maus desespos.

– Está na hora de vocês encontrarem um jeito de viver – quase dizia: – Um jeito decente. Seria o mesmo que falar em corda para quem não quer se enforcar, ou não pode, por já não ter mais forças, nem para isso.

– Fugiu, mas volta. E eu mato.

– Papai, é melhor vocês se separarem. É melhor do que...

– Mato, juro que mato. Não tem mais jeito. Só matando.

Mate, e depois se mate. O que eu sempre temi e agora queria. Honrarás pai e mãe? Hoje será outro dia em que não vou conseguir dormir. Pensarei nos meninos. Quem cuidará deles? São só três. Quem vai querer ficar com eles? – O que vale – disse-me uma de minhas irmãs – é que nós somos muito unidos.

Nós, os irmãos. Respondi: – É porque nenhum de nós tem dinheiro. Ela me corrigiu: – Nelo tinha. – Sim, era verdade. Mas ele morava longe. Bem longe (Torres, 2014, p. 127, 128).

O que parece determinante para que ele não se reconheça nesse gesto apaziguador é justamente o ressentimento que atravessa sua relação com a mãe e que faz com que a mãe o acuse de sempre tomar as dores do pai. O próprio modo como a briga é contada tende a expor as razões do pai, e fora o incômodo com a bebida, não menciona nenhum aspecto que advogue em favor da mãe. Pelo contrário, se consideramos como a situação é apresentada, a bebida aparece como uma necessidade para atenuar o trabalho pesado na chuva, para “esquentar o corpo”. No entanto a recordação dessa briga compõe uma situação mais ampla em que podemos entrever o modo como Totonhim está dividido e não pode dar razão ao pai, já que isso significa legitimar que ele se volte violentamente contra a mãe.

Em pensamento ele chega a cogitar, diante da impossibilidade de resolver o conflito, que se o pai matasse a mãe e depois se matasse seria até desejável. E esse pensamento, embora soe frio e insensível, revela o desespero diante de uma situação em relação a qual ele não parece insensível, tampouco indiferente. Tal pensamento reflete o aspecto atormentado da constituição desse personagem sob o impacto da morte do irmão que traz à tona as crises vivenciadas pela família. Na relação com as figuras paterna e materna, se em muitos momentos a hostilidade com a mãe parece ofuscar a relação do filho com a figura do casal, nessa dramatização a tensão não estará referida exclusivamente à figura de um ou de outro isoladamente e sim na própria condição crítica da constituição familiar. Antes de ter esse pensamento, outra solução que Totonhim vê para a situação do casal é a separação, solução que inclusive ele chega a sugerir ao pai que, na sua fúria, sequer o escuta e fica repetindo que vai matar a mulher. O comentário do irmão caçula também é indicativo do modo como o conflito do casal repercute nos filhos e, não por acaso também, Totonhim acha graça ouvir um menino dizer: “Eu nunca vou me casar”.

É sugestivo, nesse sentido, que a indagação “Honrarás pai e mãe?” apareça repetidas vezes nesse capítulo, em que o personagem que narra se debate com as lembranças de uma relação atormentada com a família que irrompem, involuntariamente, paralelas à narração da feitura do caixão e da reação da mãe. Aos poucos a fala da mãe vai avultando na narrativa e em seu desatino vemos dramatizados importantes momentos dessa relação:

Nelo meu filho me manda dinheiro faz vinte anos ele me sustenta nunca tive tanta vergonha e tanto medo como naquele dia de Inhampube Nelo meu filho mandou me dizer –

– Dê uns conselhos a seu pai Nelo meu filho seu pai até já tomou veneno esse homem é a minha consumição –

– Não, mamãe. Não foi ele. Foi meu tio.

– Seus irmãos estão do lado dele Nelo meu filho só você houvera de me dar razão –

– Eu me lembro, mamãe. Eu era menino. Mas me lembro.

Ele vive me dizendo que um homem devia poder conversar com Deus ora veja Nelo meu filho se isso é conversa que um homem diga –

[...] Nelo meu filho o fim destas mal traçadas linhas é dar-te as minhas notícias e ao mesmo tempo saber das tuas Como tens passado? Bem não é? Aqui tudo em paz graças a Deus Seu pai bebeu veneno Nelo meu filho essa é a que foi a maior tristeza da minha vida. Tenha dó da sua mãe Eu nunca lhe pedi isso é a primeira vez venha me buscar Você é a única pessoa nesse mundo Faça isso por sua velha e pobre mãe Eu lhe peço –

Chego perto. Tento acalmá-la.

– Mamãe, a senhora está enganada. Não foi papai.

Ela me empurra. Desfecha um murro, de punho cerrado, como um homem. O murro pega na minha testa. Me afasto esfregando a pele dolorida.

Nelo meu filho tenho doze filhos é como se não tivesse nenhum Graças a Deus tenho você Graças a Deus –

Cala-se.

Deve ter-se cansado, imagino.

Também não há mais barulho na cozinha. O caixão deve estar pronto. Venha aqui para a sala, venha. Há outro trabalho a sua espera, venha. Ela é mais sua do que minha, venha (Torres, 2014, p. 130, 133, 134).

Embora o significado que Nelo tem para a mãe esteja enunciado em outros momentos do romance, esse é o primeiro momento em que ele se expressa a partir das falas da mãe diante do filho morto. As outras vezes em que aparecem, as falas da mãe são recordadas por Totonhim num tom magoado com a predileção da mãe pelo filho mais velho. Nesse momento em que as falas da mãe emergem do desespero diante da morte do filho, o narrador se deixa envolver por essas falas num encadeamento que vai rompendo a impenetrabilidade. As sobreposições, as repetições, as frases incompletas, as situações fora de esquadro são momentos desse envolvimento com o enlouquecimento geral que vai intensificando a aproximação do ponto de vista de Totonhim com o dos outros personagens e a confusão que essa aproximação engendra.

3.8“Em casa que não tem pão, todos choram e ninguém tem razão”

Quando os loucos estão em maioria, a loucura é dever do cidadão (Kurz, 2004, p. 165).

Arrancar tudo. Mourão, mourão, toma teu dente podre, me dá o meu são. Arrancar. A dor, o pecado, a loucura, a morte fora de hora. Nascer de novo. Em casa que não tem pão, todos choram e ninguém tem razão. A razão.

Papai: juízo de gente é um fiozinho à toa. Basta um choque para – (Torres, 2014, p. 137).

A representação da morte de Nelo como a morte dos sonhos do lugar é ocasião para o enlouquecimento geral, envolvendo figuras destacadas na cena pública como o prefeito, o sargento, Pedro Infante, mas também o pai, a mãe, e o próprio Totonhim. Uma profusão de imagens e situações expostas num ritmo vertiginoso, gritos que vêm da cadeia, da venda, da porta da igreja, da praça, perguntas dos parentes, diálogos desencontrados, devaneios do personagem que narra, como se a terra começasse a girar depressa demais e todos enlouquecessem.

Essa reação está diretamente ligada àquilo que Nelo representava. O retorno causa alvoroço no pequeno povoado, pois Nelo é visto como um “monumento, em carne e osso”, com “seus dentes de ouro, seu terno folgado e quente de casimira, seus *ray-bans*, seu rádio de pilha [...] e um relógio que brilha mais do que a luz do sol” ele parece ostentar o emblema do vencedor. Os parentes se aproximam afoitos para saudar o filho exemplar que há tanto tempo mandava dinheiro para a mãe e que provavelmente estaria “rico como o cão”. Pouco antes do encontro com os parentes, no diálogo entre Nelo e Totonhim, o assunto era exatamente outro: a ruína do pai, a penúria financeira da família, o rosto amargurado do irmão mais novo “como a melhor explicação pra tudo”.

Quando aos poucos Totonhim vai se aproximando do irmão não é das “belas aventuras” que ele toma conhecimento e sim das desventuras e do sentimento de uma perda irreparável que adquirem significado, retrospectivamente, a partir do gesto derradeiro. Como as expectativas em relação ao progresso são construídas a partir da imagem da riqueza da grande capital em oposição à pobreza do Junco, “custa a crer” que aquele que todos tinham como herói tenha colocado fim à própria vida. A saga do herói se converte em tragédia a partir da repercussão violenta da morte “fora de hora”, a partir da “modificação sutil e embaraçosa” que ela provoca em relação “ao rumo de um progresso que parecia inabalável”.

O enlouquecimento como reação à morte não representa, nesse sentido, a ruptura da normalidade, antes põe a nu a fragilidade à qual todos estão expostos. O realismo cético e desencantado do narrador se converte numa visão não menos desencantada, mas menos realista e cética, já que aos poucos ele parece se render à crença numa condenação inicial prefigurada no sol que “queima o juízo” e na “erva daninha” que nasce com a chuva para que os “homens tenham de novo todo o trabalho”. O tempo da espera que informa as expectativas positivas em relação ao progresso vai ao encontro do

tempo da espera do “dia do juízo” em que o fim do sofrimento virá pela destruição. Nessa articulação, progresso e catástrofe podem figurar numa relação de equivalência, ambos como possibilidade de redenção das carências e do sofrimento humano. E é significativo que a redenção seja vislumbrada na destruição, tanto no momento em que o progresso “chega”, na figura do anticristo representada pelo banco, quanto no momento em que as expectativas em relação a ele parecem abaladas.

Mas não é só por meio da morte de Nelo que o rumo do progresso insinua sua feição catastrófica. Aqui e ali, o progresso se faz sentir nas transformações experimentadas por aqueles que ficaram num lugar aparentemente “esquecido nos confins do tempo”. Não é só espera, mas também o encontro com aquilo que não se esperava “a erva daninha que nasceu com a chuva que eles tanto pediram a Deus”. As limitações colocadas por uma relação implacável com a natureza (o “sol selvagem” a “chuva selvagem”), aparentemente rompidas pela emancipação que viria libertar a humanidade do trabalho pesado e das privações, retornam, assim, como imagem para abarcar o sentido de um processo que cria outras carências e coerções, outras formas de sofrimento e também de morte.

Ao jogar com essas sobreposições o romance elabora uma imagem complexa do contexto de transformações implicado na trajetória dos personagens. As possíveis explicações e respostas, sejam elas voltadas para o passado ou para o futuro, se traduzem umas nas outras e, no limite, estão em aberto, pois o processo em curso também está aberto. Por isso é importante que os aspectos trágicos sejam apreendidos na relação entre vida e morte, cujos sentidos não são estáticos. Embora os sentidos disponíveis e as falas que remetem a uma verdade atemporal sejam componentes fundamentais do processo dramatizado eles são tensionados de modo ativo pela experiência dos personagens.

Pensemos como conflitos e formas específicas a um processo social historicamente determinado podem aparecer como derivados de um caráter imutável do humano, de uma relação com a natureza ou com a providência divina. Que entre esses aspectos esteja, por exemplo, a luta pela sobrevivência representada pelo trabalho como meio para a satisfação das necessidades. Qual imagem essa sobreposição nos oferece? Poderíamos dizer que estamos diante de uma história que dramatiza o caráter imutável e atemporal do trabalho e das necessidades que ele satisfaz? Que entre esses aspectos esteja a família, representada pela união entre um homem e uma mulher que geram

filhos. Estaríamos diante de uma história na qual a família é apresentada como uma forma natural de relação?

Um dos nós implicados aqui é justamente o fato de que tanto a relação com o trabalho, como as relações familiares passam por transformações decisivas no contexto dramatizado. A suposição de que essas transformações se devem à chegada de um elemento externo faz com que o trabalho e a família apareçam como formas anteriores de uma relação que se dá entre homem e natureza, entre homens e mulheres, em suma como relação natural que sempre existiu e continuaria existindo se o curso normal dessas relações não fosse transformado. Nesse sentido, embora as respostas às questões colocadas pareçam evidentes, já que o ponto de partida do romance é esse contexto de transformação e não uma situação imutável, é preciso questionar a aparência de naturalidade das relações que estão sendo transformadas, de modo a perceber como aspectos que nelas se apresentam como naturais compõem esse contexto de transformação e resultam de um processo de naturalização de categorias sociais historicamente determinadas.

O contraste entre o ponto de vista do pai e da mãe e o fato de que um dos principais conflitos entre eles seja a discordância em relação às estratégias de reprodução da família é exemplar nesse sentido. Do ponto de vista do pai, tudo aquilo que se perdeu, que ficou para trás é contemplado com nostalgia e, afora o conflito com a mulher, a vida na roça poderia mesmo parecer um paraíso perdido. Mas, como vimos, o conflito com a mulher não é algo que possa ser colocado à parte, e a contrapartida dessa visão idílica ganha corpo justamente a partir da posição dela. Vimos também que, do ponto de vista do pai, necessidade se resumiria a encher barriga, e que era a roça que enchia a barriga e não a cidade, avaliação que pôde ser confrontada por aspectos presentes em suas próprias expectativas. E novamente aqui, a posição da mulher oferece um contraponto importante, já que a preocupação com a escolarização dos filhos envolve também uma noção de necessidade e explicita aspectos da reprodução social que ficam apagados do ponto de vista do pai.

Num e noutro caso, entretanto, vemos como a necessidade mobiliza os personagens e como ela parece se resolver na figura autonomizada do dinheiro, essa entidade fantasmagórica que assume a forma da chegada de um elemento externo à sociabilidade do Junco, seja na figura do “dinheiro do banco” ou do “dinheiro paulista rico”. Reconhecer que o dinheiro é figurado como um elemento externo tem lá seu

interesse, porque fica evidente que quanto mais a satisfação das necessidades passa a depender do dinheiro, mais novas necessidades se colocam e com elas novos conflitos.

Nesse contexto transformado, o conflito entre o pai e a mãe, entre eles e os filhos e entre os próprios filhos se intensifica ganhando outros contornos e matizes, dentre os quais se destaca a piora nas condições de reprodução da família que só consegue se manter em Feira de Santana “morando numa casa um milhão de vezes pior do que a da roça” (Torres, 2014, p. 157) e, provavelmente, com a barriga não tão cheia assim. Mas daí para associar a piora das condições às escolhas da mulher é um passo, assim como para supor que o sofrimento dos personagens tem sua origem na chegada de um elemento externo, na ação de forças externas a eles.

Quando insistimos que não basta apontar a ação de forças externas não estamos ignorando que essas forças também estão sendo dramatizadas. Inclusive é essa dramatização que faz com que algumas interpretações do romance apontem as forças políticas e econômicas como a causa “dos problemas que afetam suas existências”. De nossa perspectiva é evidente que há uma articulação entre política e economia que funciona como alavanca do processo de expropriação que vemos dramatizado no romance. Sem reconhecer essa articulação a particularidade do contexto implicado no romance empalidece. O volume da migração de nordestinos para São Paulo não se deve a uma coincidência entre aquilo que algumas teorias da migração⁵⁶ apontam como fatores de expulsão e de atração, afinal as estradas que “corriam para o Sul”, para ficarmos com um aspecto, não se abriram sozinhas, e o trabalho mobilizado para abri-las entra na conta do Estado nacional brasileiro rumo a tão festejada integração⁵⁷.

O que estamos defendendo é que sem considerar o modo como os personagens vivenciam e interpretam esse processo perdemos de vista: aspectos qualitativos da expropriação que no contexto da territorialização colonial já estava em curso; a particularidade das relações de produção e da reprodução social no momento regional dessa territorialização; e, sobretudo, a importância da *mobilidade do trabalho* (Gaudemar, 1977), da liberdade do trabalhador, para a reprodução das relações sociais capitalistas, cuja dominação se impõe sob a forma de uma relação entre os próprios

⁵⁶Para um apanhado dos diferentes “truncos teóricos” dos estudos sobre a migração ver “Mobilidade espacial da população: conceitos, tipologia, contextos” (Becker, 1997). Para uma revisão crítica desse apanhado, da perspectiva da mobilidade e da crítica do trabalho ver também “A mobilidade revisitada: capital, trabalho e subjetivação” (Boechat; Leite; Giavarotti; Kluck; Toledo, 2017).

⁵⁷ Sobre as políticas migratórias no Brasil ver “Trabalho, espaço e estado: Questionando a questão migratória” (Vainer, 1984) e “Estado e migrações no Brasil: anotações para uma história de políticas migratórias” (Vainer, 2000).

homens que para eles assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas, onde a necessidade de acessar dinheiro surge imperativa como uma lei natural.

Sem lidar com essa liberdade em seu duplo aspecto também perdemos de vista aquilo que nos parece decisivo no romance, que é a dramatização dos conflitos internos aos personagens, por meio dos quais podemos apreender a especificidade da tragédia em seus contornos modernos. A dimensão trágica da experiência que o romance dramatiza envolve as contradições de ser sujeito na sociabilidade moderna, sujeito que precisa reconhecer-se livre, autor de seu destino e responsável pelas próprias escolhas. Não obstante, como sujeito sujeitado, essas escolhas se realizam diante de um conjunto limitado de possibilidades e tomam a forma de uma relação em que os agentes personificam as forças atuantes em seus aspectos contraditórios, experimentando simultaneamente a posição de sujeitos e objetos.

A possibilidade de apreender a complexidade da experiência dramatizada depende da sedimentação das motivações sobrepostas nas imagens da terra chamando, enxotando, enlouquecendo e amando. Essa apreensão permite confrontarmos a imagem cristalizada do migrante, em particular o nordestino, na qual ele figura confinado às necessidades fisiológicas, como se a mudança para as cidades não fizesse parte também de uma busca para satisfazer necessidades que não se reduzem a encher barriga, como se as diferenças na trajetória dos migrantes não importassem, tampouco o modo como eles a interpretam. Sem confrontar o repertório figurativo cristalizado em torno da migração Nordeste-Sudeste e as interpretações que a reduzem aos problemas dos desequilíbrios regionais, a migração permanece “fenômeno” explicável por um jogo de forças políticas e econômicas, destacado de um processo mais geral que diz respeito à história da formação do capitalismo no Brasil. Entendida como momento de um processo mais amplo, do qual fazemos parte, a migração deixa de se referir aos nordestinos e à imagem acachapante da miséria projetada como ausência de progresso⁵⁸.

Há algo de miserável nessa sociabilidade que não coincide com a imagem da pobreza como falta de dinheiro e mercadorias necessárias para a sobrevivência. Miserável é a própria sobrevivência e a imagem da felicidade oferecida por uma

⁵⁸Nossa perspectiva se fundamenta na crítica do capital como relação, da mercadoria como forma de mediação social e no entendimento de que essa sociabilidade se forma a partir de um processo de imposição do trabalho, que torna necessária a crítica do trabalho. Dessa perspectiva, as migrações, pensadas em contextos de imposição e crise do trabalho, são tomadas como ponto de partida que permite “problematizar os nexos sociais que condicionam não apenas migrantes, mas a sociedade como um todo, na medida em que estamos igualmente submetidos ao trabalho como forma central de mediação social” (Boechat; Leite; Giavarotti; Kluck; Toledo, 2017).

sociedade na qual a produção de riquezas se apresenta como um fim em si mesmo. A miséria reside na mercadoria como nexos social que une falsamente aquilo que separa realmente, e não se deixa reduzir à impossibilidade de acessar as mercadorias, como se elas fossem produzidas para satisfazer necessidades materiais primárias. A miséria se refere antes àquilo que a mercadoria enquanto forma social impossibilita: uma vida rica em experiências comunicáveis.

Não obstante o drama dos personagens do romance esteja relacionado à experiência da pobreza, entendemos que aquilo que ele dramatiza é, sobretudo, a pobreza da experiência. A bem dizer, elas estão interligadas, uma vez que a experiência da pobreza como privação, como impossibilidade de satisfazer necessidades com base no trabalho próprio, está referida à expropriação como processo de “empobrecimento da vida social, no sentido dela se dobrar à vida privada” (Damiani, 1997, p.1). Vários momentos se autonomizam na reprodução da vida que passa a ter como centro os vínculos familiares e a relativa coesão entre os seus membros. A experiência da migração, a ruptura com esses vínculos, ou a mudança de qualidade deles acentua a autonomização constituinte da figura do sujeito, do indivíduo, cuja realização, referida à afirmação da autonomia, só pode ser pessoal e confinada ao âmbito da vida privada. Embora aparente autonomia em relação aos outros momentos da reprodução social, a dimensão privada da vida, aquilo que aparece como o que há de mais pessoal, é, entretanto, fundamentalmente social.

Não surpreende, portanto, que as questões decisivas do romance se desenvolvam, sobretudo, a partir das situações íntimas, que envolvem a família e o âmbito da vida pessoal e privada, enquanto as situações que se passam na cena pública atuem de modo sumário e indicativo. Os nexos sociais emergem do drama dos personagens e não de um “contexto” social no qual eles se inserem. Os aspectos sociais só podem emergir vinculados à existência dos personagens, no sentido da construção que os traz à vida e os coloca diante do leitor. Isso não significa dizer que só seja possível encontrar um contexto à revelia dessa construção, e sim reconhecer que a qualidade do romance reside na estatura não diminuída dos personagens, por meio da qual podemos apreender as relações e os conflitos em processo, apreendendo as contradições implicadas naquilo que eles personificam.

A posição de Totonhim, nesse sentido, nos parece emblemática, pois ele atua como mediador nos vários níveis implicados na narrativa. Um deles diz respeito justamente àquilo que o liga à mãe e ao irmão. É graças ao dinheiro que Nelo mandava

para mãe que ela conseguia se manter em Feira de Santana para que os filhos mais novos pudessem cursar o ginásio. E embora Totonhim não reconheça essa possibilidade necessariamente como uma vantagem, já que nos diversos momentos em que menciona o ginásio ele dá ênfase aos conflitos familiares e às condições pioradas da vida em Feira de Santana, é evidente que a escolarização cumpre um papel determinante em sua trajetória. Nessa terceira parte, o diferencial da trajetória de Totonhim aparece enunciado de modo significativo na fala do “negro Tiago”, personagem em quem o sargento aplica a “palmatória” para que todos apreciem seu “método de trabalho”.

O “negro Tiago”, de quem Totonhim já se diferencia pelo fato de identificá-lo como negro, considera Totonhim um “sujeito de sorte” porque “aprendeu a ler e escrever” e arranhou “um emprego que –”. Aqui novamente a frase não se completa e o sentido fica sugerido pelo modo como Totonhim se refere às mãos calejadas do negro que mal alcança o sustento da família trabalhando no “cabo da enxada”, já que “não é todo dia que aparece serviço” (Torres, 2014, p. 138). Num dos primeiros encontros com Nelo, Totonhim comenta, num tom queixoso, que só consegue se manter com o ordenado que ganha na prefeitura porque mora de graça na casa que os parentes disputam “enquanto o inventário não sai”. É nesse momento também que ele menciona que já morou em Feira de Santana, que “estudou lá, no ginásio de lá”, mas que “não deu certo”.

Esse comentário é interessante para pensarmos que o significado atribuído à instrução se constrói a partir dos contrastes e na relação com as expectativas dos personagens. Diante de Nelo, aparentemente bem-sucedido em sua vida na cidade, Totonhim se refere com desprezo ao ginásio e ao emprego na prefeitura. Diante do “negro Tiago”, entretanto, é justamente o ginásio que o possibilita arranjar um emprego que – além de conferir-lhe uma posição distinta na divisão do trabalho – permite que ele tenha um ordenado fixo, ainda que insatisfatório. E, nesse sentido, é importante que essa distinção apareça, pois ela é um dos elementos que compõe o movimento autocrítico do personagem que narra.

Um pouco antes, ainda nessa terceira parte, o modo como Totonhim pretende explicar ao pai que aquilo que ele “chama derrota é decadência” exemplifica outro contraste implicado na escolarização do personagem. Afora o curso de ginásio, a possibilidade de ler e escrever e a experiência de ter vivido em uma cidade um pouco maior que Junco, em que outra fonte beberia a arrogância com a qual Totonhim pretende “explicar” aquilo que o pai parece incapaz de entender? Não podemos

reconhecer nesse ímpeto corretivo o contraste entre ponto de vista do roceiro analfabeto e o ponto de vista do filho estudado? A contraposição que se arma entre a caneta e a enxada? Entre as aspirações da mãe e do pai?

Novamente aqui, os apontamentos que Ligia Chiappini faz no prefácio do romance são de grande valia. Para a autora Totonhim prefigura o intelectual de classe média dividido “entre o apego a um passado de miséria e a identificação com uma classe superiora que buscam ascender” (Leite, 1979). Lidando com essa mesma imagem do indivíduo dividido, Vera Lúcia Follain Figueiredo (1987), em resenha dedicada ao livro *Balada da infância perdida*, também de Antônio Torres, apresenta um contraste importante para pensarmos na constituição do narrador Totonhim.

Partindo da experiência de desenraizamento dos filhos de famílias abastadas deslocados para a cidade para se tornarem os intelectuais da família, presente na literatura brasileira tanto na prosa de ficção quanto na poesia, a autora identifica um conflito de ordem “existencial” ligado “à vivência do tempo pelo indivíduo que deve decidir entre apegar-se ao passado que o constituiu, ou voltar-se para o futuro e ter de empreender a própria reconstrução, passando a limpo o passado” (Figueiredo, 1987, p. 30). Para a autora os romances de Torres conferem outra notação a essa experiência, pois a “origem pobre” de seus narradores inscreve no desenraizamento uma “ruptura insuperável entre passado e presente” a partir da qual a “descontinuidade passa a reger a dinâmica do mundo interior do personagem”:

O personagem narrador de seus romances não tem um “pai-imperador que lhe abra caminho” (para usar a expressão de Drummond) e à culpa que o distanciamento do mundo dos pais pode gerar, se acrescenta uma outra: a de ter conseguido uma solução individual que em nada pode mudar o destino dos outros membros da família [...] (Figueiredo, 1987, p. 31).

Essa consciência dividida é central para a construção do ponto de vista de Totonhim, que se debate com o passado atormentado e o futuro incerto, carregando uma culpa por ter se retirado da família. Embora em muitas situações Totonhim afirme a razão de suas motivações, sobretudo em contraposição à figura da mãe que o havia enxotado de casa, a imagem que fica dessa terceira parte é que, em meio às pressões implicadas nos conflitos entre os personagens, ninguém “tem razão” ou “todos têm razão”; o “mundo é que é uma desgraça”.

3.9“Tenho escutado as tuas queixas”

Nelo, meu irmão, o dinheiro que você manda ela enterra todo no bicho, em estranhos bolos e em prestações que não acabam nunca. Pensei que depois que pagasse a televisão ia ficar sossegada. Não ficou. Quando você demora de mandar ela fica arrancando os cabelos, sem saber o que faz com tanto cobrador em sua porta. O velho é quem se vira para botar as coisas dentro de casa, coitado, logo ele que vive de biscates, pegando um trabalho aqui, outro ali, quando aparece. Ela ainda reclama. Vive reclamando e dizendo que ele não dá nada em casa. E tome briga. Tome batalha. O dinheiro que você manda se evapora, ninguém lhe vê a cor. Parece um dinheiro excomungado. Tenho pena é dos meninos. Eles passam fome, Nelo. Você precisa ver a miséria que é a vida naquela casa. Papai se queixa da sorte. Diz que a mudança pra Feira de Santana foi a pior desgraça da sua vida. Nunca entendeu nada. Nunca entenderá.

– Sabe o que é um homem perder o controle da situação? Tenho escutado as tuas queixas, velho, ao contrário do que pensas. E te dou razão. Todos têm razão. O mundo é que é uma desgraça. Esse mundo aqui é que não presta, o senhor está me entendendo?

O modo como Totonhim retoma a narrativa na quarta e última parte consubstancia o movimento de aproximação que estamos acompanhando ao longo de nossa análise. Para acompanhar esse movimento optamos por seguir linearmente a divisão das partes e a sequência oferecida pelo romance, muito embora a construção da trama não seja linear nem em relação às situações colocadas em cena tampouco em relação à construção do ponto de vista organizador, ainda mais quando consideramos que a situação anunciada no desfecho é pressuposto da narrativa. A própria construção do ponto de vista narrativo vem sendo considerada como um dos objetos sobre os quais se debruça o romance e, nesse sentido, embora o personagem anuncie no início que já sabe como “tudo terminou”, o desfecho da trama diz menos sobre os desdobramentos das situações narradas do que sobre as implicações da situação narrativa.

O chamado para recompor o sentido da experiência, que num primeiro momento aparece referida ao irmão mais velho, se configura a partir do impacto que o suicídio de Nelo tem sobre Totonhim. Mas esse impacto, embora esteja pressuposto, adquire seus contornos na relação com a dificuldade de narrá-lo, implicando a reconstrução da figura e a trajetória em aberto do personagem que narra. O movimento de aproximação com o ponto de vista dos outros personagens é fundamental para essa reconstrução, já que o gesto em direção ao “outro” envolve um gesto em direção a si mesmo.

Por isso nos parece significativo que essa aproximação seja gradual e que só nesta quarta e última parte Totonhim possa se dirigir a Nelo num gesto afetuoso e compreensível, compartilhando com ele a situação da família de uma maneira que se

distingue daquele tom ressentido que encontramos no diálogo do capítulo três da primeira parte e com o qual Totonhim se volta contra a mãe. É esse gesto que irá permitir que em *Essa terra me ama* Totonhim se deixe aproximar do ponto de vista da mãe, ouvindo suas queixas sem sobrepor às falas dela comentários ressentidos que subtraem suas razões.

Ao dirigir-se a Nelo chamando-o de “meu irmão”, Totonhim constrói uma situação de cumplicidade que, num primeiro momento, se expressa a partir do vínculo com a identidade masculina do pai e do irmão. A mãe ainda aparece numa posição de quem seria responsável pelo agravamento dos problemas, e o elemento central que parece definir a situação é o dinheiro que Nelo manda. Longe de dar conta das necessidades da família, enredada numa teia de novas necessidades e dívidas, o dinheiro “paulista”, da perspectiva de Totonhim, é apresentado como catalisador dos conflitos que atravessam as relações familiares. E como esse dinheiro é mandado para a mãe e se evapora num consumo apontado como irracional é justamente ela quem é colocada no centro dos conflitos.

Os juízos implicados nessa avaliação manifestam a posição masculina que constitui o ponto de vista desse personagem. Não obstante, na aproximação com o ponto de vista da mãe, o personagem se vê confrontado em sua posição e compelido a reconhecer aspectos que ficam apagados do ponto de vista masculino. A identidade com Nelo e com o pai, patente no modo como Totonhim se dirige a eles, deixa entrever o recorte de gênero implicado nesse movimento de aproximação com os outros personagens, construindo uma posição de estranhamento para que a narrativa possa abarcar a perspectiva da mãe. Toda a tensão implicada na aproximação com a personagem da mãe envolve esse estranhamento, e ele é necessário para que a escuta das queixas dela traga à tona o modo como as pressões e as violências presentes nas relações de gênero atingem de modo distinto homens e mulheres.

Por um lado, o reconhecimento dessas diferenças permite dramatizar aspectos qualitativos implicados na posição feminina, expondo as pressões que a mãe experimenta numa sociedade na qual as mulheres estão sob o jugo de uma forma de dominação estruturalmente masculina:

Uma vez ela me disse: – Eu queria ter nascido homem.
E brincando, eu perguntei: – Pra quê? Pra pegar no cabo de uma enxada?
Então ela falou uma coisa que até hoje me faz pensar:

- Por isso, não. Tem tanta mulher pegando na enxada. Eu queria ser homem para poder mandar no meu próprio destino. Ir para onde bem entendesse, sem ter que dar satisfações a ninguém.
- “Filha. Não me fale em filhas”
- Eu queria tanto só ter tido filho homem.

É significativo observar, por outro lado, como o reconhecimento das diferenças permite retomar a dimensão da vontade e das escolhas implicada na dramatização da consciência de Nelo e do pai. Essa dimensão foi analisada anteriormente tendo em vista a mercadoria como nexos social e a qualidade de uma forma social de dominação na qual os homens têm de se apresentar como sujeitos, senhores do próprio destino, ao mesmo tempo em que figuram como objetos de forças externas a eles. No caso do pai, a destituição da posição masculina, inscrita na identidade com o trabalho e com a autoridade do patriarca, leva ao extremo uma situação de crise que expõe a condição crítica da própria dimensão da vontade e do controle referido ao sujeito masculino. A reação do personagem a essa situação limite é emblemática para pensarmos no modo como a posição masculina se constrói numa relação de oposição com aquilo que as mulheres personificam. A necessidade de controlar impulsos e sentimentos o leva a bendizer as mulheres, reconhecendo nelas a dignidade de quem pode e sabe expressar os sentimentos. Em contrapartida é a mesma destituição que faz com que o personagem se volte contra a mulher imputando a ela a culpa por toda a sua desgraça. Tudo aquilo que ele faz a contragosto aparece como culpa da mulher e o leva a maldizer as mulheres em geral.

Essa generalização tem implicações importantes na dramatização da consciência do pai, pois inscreve o juízo sobre a mulher num registro que naturaliza aquilo que o feminino representa: as “mulheres já nascem putas. Elas têm de ser trazidas de rédea curta” (Torres, 2014, p. 76). Esse juízo é retomado na dramatização da consciência da mãe, e é interessante observar que, embora sua perspectiva ofereça elementos para confrontá-lo, ela também se constrói na relação com aquilo que as mulheres em geral representam nessa sociabilidade. É significativo por isso que a mãe diga que queria “ter nascido homem” para “poder mandar” no próprio destino, e que gostaria de “só ter tido filho homem”. Aqui novamente, as representações espontâneas permitem uma aproximação complexa com o ponto de vista da personagem colocada em destaque, abarcando, agora, contradições envolvidas na posição da mulher. Pois, se do ponto de vista do “velho” a generalização e a naturalização da posição feminina parece condizente com a relação de oposição que ele estabelece com a mulher, do ponto de

vista da mãe essa generalização expõe a internalização da violência que ela experimenta, já que ao maldizer as mulheres ela se volta contra si mesma e contra a própria condição: “Maldita pela própria natureza. Cinco filhas, cinco mulheres, cinco vezes azarada. – Um urubu cagou na minha sorte [...]” (Torres, 2014, p. 153).

Só que nesse caso, as situações que vêm à tona a partir das queixas da mãe introduzem uma nota distinta a essa generalização, implicando um estranhamento com a naturalização da posição feminina, sobretudo, porque é na posição de mulher que essa personagem, para defender as filhas mulheres, se volta contra a imposição da vontade masculina sobre o “destino” das mulheres: “– Meu pai me tirou da escola quando escrevi o primeiro bilhete da minha vida para um namorado. Não posso deixar que aconteça a mesma coisa com as minhas filhas” (Torres, 2014, p. 156). Não obstante, embora o confronto com a posição masculina explicita que a condição feminina se deve às relações sociais e não à natureza da mulher, o modo como a mãe formula a própria condição está assentado na forma da relação que, embora não seja sexualmente neutra, tem de aparecer como relação natural entre sujeitos e objetos pressupostos.

Nessa última parte, costuradas pelas lembranças da mãe, novas situações envolvendo conflito de gênero são apresentadas. Boa parte delas trata da intervenção da mãe para proteger as filhas e do sentimento de desgosto que emerge dessas recordações. De modo análogo à fórmula que se repete na dramatização da consciência do pai, em relação à impossibilidade de olhar para trás, na dramatização da consciência da mãe, a fórmula “Filhas. Não me fale em filhas” engendra a narração de lembranças dolorosas envolvendo as filhas.

É importante ter em consideração que essa dramatização é construída a partir de diversas falas dirigidas a Nelo, entremeadas pelos comentários de Totonhim nos quais ele, impactado com a morte do irmão e com o enlouquecimento da mãe, se deixa envolver pela situação, comovendo-se com o sofrimento dela, dirigindo-se também a Nelo, como intermediário entre a mãe e o irmão:

Velhas histórias. Qual de nós não as conhecia, de cor e salteado? Nelo, certamente. Ela agora está pensando que eu sou ele. Tinha muitos segredos para ti, mano velho, no fundo do baú. Finalmente abriu o baú. Vês? Sentes o cheiro? Ouves? É tudo para ti, onde quer que estejas.
Foi contigo que as mudanças começaram, porque foste o primeiro a descobrir a estrada. Mas de ti só tínhamos as boas notícias. O brilho da tua estrela iluminava as nossas noites mortas, no pé do pilão, fazendo calos nas mãos e reclamando da vida. Eram as meninas que mais se queixavam [...] (Torres, 2014, p. 154, 155).

É a partir dessa posição de intermediário que Totonhim assume uma postura afetuosa que contempla o “desfiar de dores” da mãe, buscando complementá-las a partir de suas próprias lembranças, entremeando a elas comentários sobre o que sentiu e pensou durante o trajeto em que estava levando a mãe para uma “casa de loucos”. Esse entrelaçamento enseja um importante movimento de sobreposição que retoma, sob um novo ângulo, situações divisadas anteriormente, como é o caso dos motivos implicados na mudança para Feira de Santana e da morte de uma das irmãs que é apenas mencionada na primeira parte: “Éramos doze, contando uma irmã que já morreu” (Torres, 2014, p.21). É apenas nessa quarta e última parte que a mudança para Feira é apresentada na relação com as irmãs, especificando entre as motivações da mãe aquilo que fora determinante para a sua decisão. A história da morte da irmã é outra situação que ao ser narrada demanda uma atitude acolhedora de Totonhim em relação ao sofrimento que a mãe havia suportado pelas filhas e filhos:

– Nelo, meu filho, eu tenho as marcas. Você nunca soube porque eu nunca deixei que você soubesse – o tiro resvalado na batata da perna arrancou-lhe um pedaço da carne. Não estava inventando. Ainda tem a cicatriz.
 Sim, sim, conte tudo, eu penso. A senhora não pode morrer sem descarregar esse peso. Ainda dói, não dói?
 Não era só a lembrança do tiro. Era toda uma história. Cinco filhas, cinco histórias.
 Pela cara que está fazendo eu digo que já chegou a hora. Já viste a morte de perto? Frente a frente? É feia. Não existe nada mais feio neste mundo. – Conte, mãezinha. Como foi mesmo?
 – Adelaide estava na cama, de resguardo. Tinha tido menino um dia antes. Estava me mostrando o corte na barriga. Chorava. Foi o marido que tinha feito aquilo. Ciúmes. Ciúmes do médico que fez o parto, veja você. Eu estava horrorizada, quando ele entrou, atirando. Uma bala pegou na minha perna. As outras foram descarregadas na barriga da sua irmã.
 – Então não foi de parto que ela morreu?
 – Eu encobri isso de vocês. Não foi de parto.
 Os eixos dos seus olhos devem estar avariados. Não giram mais. Parecem dois botões estofados, que se desbotaram e perderam o brilho. O que eles veem? O que será que estão vendo? (Torres, 2014, p. 153, 154).

Impressionado com o estado da mãe, como se estivesse chegando a hora de sua morte, Totonhim aproxima-se cada vez mais dela, interessando-se pela sua perspectiva, buscando compreender suas razões, a partir de uma posição que, mais do que oferecer respostas, se coloca perguntas. Esse gesto implica o reconhecimento da violência que atravessa as relações domésticas e do modo como ela recai sobre as mulheres, justamente as mulheres que na divisão dos papéis familiares são responsáveis pelo cuidado e pelo afeto. Vimos que no início da terceira parte o corpo a corpo com a mãe é atravessado pelo ressentimento e pela impenetrabilidade do ponto de vista de Totonhim.

Ainda assim, mesmo que os juízos do personagem sejam marcados pelo ressentimento, não deixam de reconhecer que ela passara a “vida lavando pratos e panelas, varrendo casas e terreiros, cortando cabelos de meninos, cortando os panos que vestiam os filhos, esfregando roupas sujas” (Torres, 2014, p. 107), que era ela quem cortava os seus “cabelos, as unhas das mãos e dos pés” quem lhe “dava banho de cuia, na bacia” (Torres, 2014, p. 108).

Na fala do personagem o cuidado está associado à mãe quase como um dado natural, já que, tomando-se como justificativa a diferença biológica do corpo da mulher, a qualidade das atividades atribuídas a ela na divisão sexual dos papéis pode aparecer como característica da própria natureza feminina, como se o cuidado e o afeto fossem extensão dos órgãos reprodutivos. Quando, entretanto, essa divisão é encarada como produto de um processo social, podemos reconhecer nela a cisão entre a esfera da produção, referida ao sujeito masculino e à relação de valor dos produtos do trabalho, e a esfera da reprodução confinada ao âmbito da vida privada e das atividades ditas femininas⁵⁹. E é significativo, nesse sentido, que em contrapartida ao cuidado, Totonhim se pergunte por que a relação com a mãe não corresponde à imagem do amor materno e filial.

Na análise da segunda parte assinalamos a importância da divisão sexual dos papéis na dramatização da consciência do pai, mostrando como a identidade masculina, construída na relação com a esfera do trabalho e da produção, implicava o controle dos sentimentos, dos impulsos e encontrava expressão a partir da culpabilização da mulher. Como o ponto de partida é justamente a destituição dessa posição masculina, foi possível entrever alguns aspectos que ficam apagados nessa relação, já que o controle exercido pelo sujeito masculino é indissociável da reprodução da família que envolve as atividades domésticas, a educação dos filhos, o afeto e uma série de sentimentos e qualidades que são atribuídos ao feminino.

Um aspecto decisivo para essa análise foi apontar a matriz inconsciente da forma social, reconhecendo a constituição do sujeito masculino como momento da relação fetichista na qual a prática social se autonomiza face aos agentes atuando como uma

⁵⁹Esse exame se fundamenta em leituras e conversas realizadas no grupo de estudos de crítica da dissociação-valor, perspectiva que vem sendo desenvolvida nas publicações da revista *Exit*, especialmente nos textos de Roswitha Scholz dedicados à correlação entre capitalismo e patriarcado. Uma primeira aproximação com as formulações da autora pode ser feita a partir da leitura de *O valor é o homem* (1992), mas para acompanhar os desdobramentos teóricos da crítica da dissociação-valor recomenda-se a leitura do livro *O sexo do capitalismo. Teorias feministas e metamorfose pós-moderna do patriarcado* (2000), embora não haja uma versão do livro em português, algumas partes foram traduzidas e estão disponíveis em: http://obeco-online.org/roswitha_scolz6.htm (acesso em: 29 mar. 2019).

força externa a eles. Assinalamos como a autoconsciência do personagem merecia ser pensada não a partir da defasagem entre as representações espontâneas e as relações reais, mas a partir da forma da consciência constituída no interior de uma forma social inconsciente. Desse modo foi possível enfatizar a importância do inconsciente para pensar na constituição dessa posição que não se “resolve no dualismo sujeito-objeto”⁶⁰ (Kurz, 1993, p.19) e que fica expressa na perda do controle da situação experimentada pelo personagem que, como homem, se reconhece como “uma besta que pensa que pensa e por isso pode fazer tudo fiando-se na sua própria vontade” (Torres, 2014, p.85).

Essa análise tem consequências importantes para pensarmos na qualidade da dominação social capitalista e no modo como tradicionalmente ela foi pensada a partir da crítica dos interesses de uma classe dominante, apresentando os dominados como vítimas desses interesses e subtraindo da crítica a constituição da forma social fetichista que está no cerne da dominação⁶¹. Como apontamos anteriormente, quando a dominação é criticada considerando como “agentes” apenas aqueles que personificam o capital e as esferas de decisões econômicas e políticas, perdemos de vista a qualidade da forma de dominação que a mediação da mercadoria engendra, considerando que a aparência não é mero engodo que oculta os interesses da classe dominante. A aparência é momento decisivo, pois a forma como a relação se apresenta à consciência consubstancia as abstrações operantes nas práticas. Nas formas de pensamento da relação econômica o conteúdo da vontade já está pressuposto: a “vontade reside nas coisas” (Marx, 1984, tomo I, p. 80).

O modo como o romance lida com aquilo que os personagens personificam oferece elementos para examinarmos a especificidade da dominação a partir da posição desse personagem que não se define exclusivamente nem como sujeito nem como objeto, que se constitui enquanto sujeito da vontade a partir da identidade com o

⁶⁰ “Se compreendermos o conceito de inconsciente em termos bem simples e gerais, independentemente do rumo de investigação específico de Freud, surge um fato bastante diferente. *Inconsciente* não é só o conteúdo anímico para além da consciência fenomênica do ego, *inconsciente* é também a própria *forma da consciência*. Pois a forma da consciência não é de modo algum equiparável à própria consciência ou a seus conteúdos e ‘províncias’. E na forma de si mesmo inconsciente à consciência deve-se buscar o segredo do *tertium* que não é nem sujeito nem objeto, mas que plasma a subjetividade, a objetividade e a dominação como cega constituição formal. A forma histórico-social da consciência é o mais profundamente próprio e ao mesmo tempo o mais profundamente estranho e inconsciente; por isso, tão logo ele seja sistematizado, terá de ser compreendido e vivenciado como ‘poder’ externo e alheio” (Kurz, 1993, p. 21, grifos do autor).

⁶¹ “A tentativa mais primitiva de explicação consiste nas diversas variantes da ‘teoria da manipulação’, segundo a qual os ‘dominantes’, por intermédio do controle externo da consciência através da religião (cf. para tanto a velha ideia iluminista do ‘embuste clerical’) e hoje através da mídia, da publicidade, da ‘propaganda enganosa’, etc., manipulam a consciência dos ‘dominados’ e os forçam a agir contra seus ‘verdadeiros’ interesses” (Kurz, 1993, p. 26).

trabalho, mas que, enredado pela necessidade, se encontra sujeitado à relação de valor na qual os produtos do próprio trabalho se autonomizam face aos produtores retroagindo sobre eles, de modo violento, como uma lei natural. Esse exame só se completa, entretanto, quando consideramos que a relação de valor não é sexualmente neutra e se constitui a partir da dissociação de “determinadas qualidades, comportamentos e sentimentos considerados inferiores (sensibilidade, fraqueza de caráter e de entendimento, passividade, entre outras)” (Scholz, 2000, p. 17) que passam a ser atribuídos às mulheres.

A dissociação dessas atividades e o estatuto inferior a elas atribuído estão diretamente associados à posição da mulher como objeto da vontade do sujeito masculino que personifica a esfera do valor. E, embora estejamos reconhecendo que o sujeito da vontade se constitui no interior de uma matriz social inconsciente em que o conteúdo da vontade tem de coincidir com a racionalidade da valorização do valor, como o valor se impõe como princípio masculino é preciso compreender que “a contradição básica da socialização através da forma-valor é determinada com especificação sexual” (Scholz, 1996, p. 15). Desse modo, a constituição fetichista da relação sujeito-objeto da dominação “anda de mãos dadas com relações sexuais assimétricas, ou melhor, com a dominação masculina” (Scholz, 1996, p. 16). A polarização de caráter sexual, assente nas categorias da moderna sociabilidade, fundamenta, por isso, o plano material e simbólico da reprodução social como um todo, e não se refere apenas a um “dado” cultural desvinculado e confinado ao âmbito da vida privada, sendo antes uma *estrutura cultural* própria do capitalismo⁶².

Não é à toa que a emancipação feminina, pensada nos termos da moderna sociabilidade, seja vislumbrada como ascensão das mulheres às posições masculinas, não obstante a racionalidade do valor como princípio masculino relegue a um plano secundário todas as atividades e necessidades sensíveis socialmente imputadas às mulheres. É significativo, nesse sentido, que alguns dos conflitos decisivos do romance sejam dramatizados a partir da polarização entre os personagens do pai e da mãe e

⁶²“A constituição do valor, sexualmente específica, produz em última instância a repartição conhecida dos papéis entre os sexos; o ‘feminino’ assim adjudicado torna-se a condição de possibilidade do princípio masculino do ‘trabalho’ abstrato. A assimetria dessa relação, na qual o elemento sensível é marcado como feminino e por isso mesmo posto de lado e avaliado como inferior, justifica a forma algo sensacionalista com que caracterizamos o patriarcado sem sujeito: ‘o valor é o homem’. Entretanto – e isso deve ser expressamente salientado – meu interesse é a investigação de uma *estrutura cultural*. Não são tanto homens e mulheres empíricos que tenho em mira, embora é claro que as relações entre homens e mulheres sejam definidas por essa estrutura, sem contudo serem nelas totalmente absorvidas” (Scholz, 1992, p. 4)

daquilo que eles personificam. A relação de gênero, assim elaborada, não aparece apenas como um “dado” ou elemento acessório àquilo que seria central na trama, ela está implicada em diferentes camadas e planos da narrativa, envolvendo situações e conflitos manifestos, mais prontamente identificáveis, mas, sobretudo, conflitos que só podem ser apreendidos tendo em vista a imbricação entre o plano material e o plano cultural e simbólico.

O modo como Totonhim se aproxima do ponto de vista da mãe oferece elementos para refletirmos sobre essa imbricação. Em primeiro lugar porque, como estamos apontando, essa aproximação é tensa e implica a destituição da posição esclarecida do narrador personagem. Somente quando se deixa envolver pela situação, fazendo colapsar o controle dos sentimentos e da própria narrativa, é que Totonhim esboça um gesto de aproximação com o ponto de vista da mãe de modo a reconhecer a especificação dos papéis sexuais e a assimetria dessa relação em que o elemento sensível é marcado como feminino e inferior.

Essa aproximação, entretanto, tem de ser marcada pelo estranhamento com o qual o narrador se relaciona com a perspectiva da mãe. Diferente da aproximação com o ponto de vista de Nelo e do pai, em que o narrador se funde com a perspectiva desses personagens, estabelecendo com eles uma relação de identidade (masculina), a fala da mãe irrompe na narrativa marcada pela diferença de perspectiva. Os motivos dela podem até “convencer” Totonhim, mas ele só pode se identificar com eles a partir do estranhamento em relação a sua posição (masculina). A fala que a mãe dirige a Totonhim dizendo que ele sempre toma as dores do pai e muitas das falas que a mãe dirige a Nelo nessa última parte marcam bem a especificação sexual das relações e a sua estrutura assimétrica: “Você sabe o que é uma mãe ter de passar a vida andando para cima e para baixo, feita louca, tentando achar as filhas [...] sem saber se elas vão ser encontradas vivas ou mortas. Você não sabe o que é passar vergonha, porque você não é mulher e não sabe – [...]” (Torres, 2014, p. 157).

A diferenciação entre esses pontos de vista implica, entretanto, uma atenção cuidadosa para que as diferentes posições não sejam apreendidas de modo essencialista, contrapondo o ponto de vista masculino e feminino com referência à dominação masculina como se ela resultasse da vontade autoconsciente dos homens. Se considerarmos que não há uma constituição subjetiva pressuposta à relação, temos de examinar as diferentes posições e o ponto de vista a elas referido não como reflexo imediato do conteúdo da vontade de homens e mulheres, mas a partir da forma de

mediação que engendra a dominação não apenas no plano objetivo, mas simbólica e culturalmente. E, nesse sentido, é importante que a constituição das identidades masculina e feminina seja pensada na imbricação desses planos, tendo em vista que as formas de pensamento estão arraigadas nas práticas e que aquilo que se objetiva nessas práticas é momento da constituição subjetiva dos agentes.

O estranhamento com a própria posição oferece elementos para examinarmos o ponto de vista dos personagens a partir daquilo que eles personificam e do modo como eles elaboram e internalizam os conflitos que se estabelecem nessa relação. Uma das qualidades do modo como o romance apresenta esses conflitos é justamente a construção desse estranhamento a partir da sobreposição de aspectos tomados como dados naturais dos sujeitos e dos objetos com os quais eles se defrontam e aspectos notadamente arraigados em práticas situadas historicamente no conjunto de uma sociabilidade em transformação. É essa qualidade que contribui para que a relação de gênero não seja reduzida a um conflito que se manifesta imediatamente entre homens e mulheres como seres naturalmente distintos, e sim como um conflito mediado que se estabelece entre eles e internamente a eles na relação com a sua constituição social.

O exame das mediações implicadas na relação de gênero permite reconhecer que a violência constituinte dessa relação, ainda que de modo distinto, é experimentada também pelos homens, já que o princípio masculino da racionalidade do valor se impõe sobre as necessidades sensíveis do conjunto da sociedade, e a relação de identidade com essa racionalidade não se constrói sem a devida repressão de tudo aquilo que na polarização de caráter sexual é imputado às mulheres.

Vimos como essa repressão se manifesta na dramatização da consciência do pai, no modo como ele tem de controlar os impulsos e os sentimentos justamente numa situação sensível que expõe a fragilidade de sua posição. Essa repressão se manifesta também em relação à Totonhim que em diversos momentos se coloca à distância para dissimular os próprios sentimentos. Conforme a posição implicada do narrador vai se tornando evidente, o colapso da razão e a perda do controle se intensificam, dando a conhecer os conflitos que ele experimenta internamente, numa relação tensa com a própria identidade masculina. E é significativo que essa tensão ganhe forma no movimento de aproximação com a personagem da mãe, que enseja a dramatização da consciência de Totonhim:

[...] Minha mãe encosta a cabeça no meu ombro, depois se afasta. Começa a se contorcer e a ficar com aquela cara que ela tinha quando estava se

debatendo contra a parede. Foi a primeira vez que encostou a cabeça no meu ombro. Somos gente bruta. Desconhecemos o afeto. Aquilo que nos oferecem em pequeno, depois recusam. Acho que é a falta de costume. Vestes calças compridas? Então és um homem. E se és um homem, todos os teus gestos têm de ser brutais. Brutalidade. Força. Caráter. Coisas dos homens, como a Santíssima Trindade.

Ela começa a se rasgar. Tem uma força inacreditável. Rasga-se com toda a brutalidade que as mães ofereceram aos filhos homens [...] (Torres, 2014, p. 152).

O reconhecimento da fragilidade da posição masculina se inscreve ironicamente na necessidade compulsória de afirmação da masculinidade como autodeterminação do sujeito homem. Não é à toa que a posição de chefe da família, construída na relação com o trabalho e com a figura autonomizada do dinheiro, desencadeie a destituição da identidade masculina do pai e esta seja simbolizada como uma experiência de morte. A violência implicada tanto na afirmação quanto na destituição da masculinidade está na base do modo como o personagem do pai se volta contra a mulher, e é significativa para pensarmos como os conflitos implicados na relação de gênero se intensificam nos momentos de crise.

Nesse sentido, interessa refletir sobre os conflitos dramatizados tendo em vista o movimento autocrítico do narrador que, como homem, é constrangido a sustentar a firmeza de caráter e a racionalidade, não obstante reconheça os limites da razão e das possibilidades de realização como sujeito autoconsciente. Como vimos, as expectativas positivas em relação à trajetória de Nelo não são nutridas somente pelos “outros”, a dramatização da consciência do personagem que narra deixa entrever que ele também nutre expectativas positivas em relação àquilo que Nelo representa. O impacto diante da morte do irmão apresenta-se como uma das motivações decisivas da trama, e é justamente esse impacto que subjaz ao reconhecimento dos limites inscritos na possibilidade de realização.

É importante considerar que o confronto entre expectativas e possibilidades de realização se constrói tanto a partir de um ângulo mais geral, no qual os conflitos podem ser apresentados à distância na relação com o ponto de vista esclarecido do narrador, quanto a partir da aproximação com o ponto de vista dos personagens colocados em destaque. É importante considerar também que é a partir da aproximação com o ponto de vista dos outros personagens que podemos examinar a construção do ponto de vista do personagem que narra. Como estamos apontando, esse exame contribui para reavaliarmos a coerência projetada em relação ao ponto de vista de Totonhim, e o movimento de aproximação contribui para redimensionarmos os conflitos na relação

com o ponto de vista de Nelo, do pai e da mãe. A dramatização da consciência desses personagens, por sua vez, permite apreender os conflitos que eles experimentam internamente e reavaliar a coerência projetada em relação ao ponto de vista de cada um deles.

No cruzamento entre esses pontos de vista podemos perceber momentos de concordância e de oposição, e é evidente que a polarização estabelecida entre o ponto de vista do pai e o da mãe constitui uma das oposições fundamentais do romance. Essa oposição demanda uma atenção cuidadosa, já que envolve, ao mesmo tempo, a polarização dos papéis sexuais e a polarização entre a “mania de cidade” da mulher e o “atraso de roceiro” do marido. Nesse cruzamento a posição de Totonhim é fundamental, pois ele atua como mediador da relação entre o pai e a mãe, da relação entre o irmão e os familiares e, sobretudo, no modo como o leitor se aproxima de cada um desses personagens.

3.10 “Eu absurdo”

Foi então que comecei a me sentir perdido, desamparado, sozinho. Tudo o que me restava era um imenso absurdo. Mamãe absurdo. Papai absurdo. Eu absurdo. [...] Nelo, querido, não vou chorar a sua morte. Foste em boa hora. Agora eu te entendo, é bem capaz que eu já esteja começando a te compreender (Torres, 2014, p. 168).

O exame do movimento de aproximação de Totonhim com o ponto de vista dos outros personagens tem consequências decisivas para a interpretação do romance. Sobretudo no que se refere à ambivalência e à indeterminação, inscritas nos predicados de cada uma das partes, esse exame possibilita indagarmos a qualidade da ação colocada em destaque tendo em vista de que modo cada uma das ações personificadas pela terra sintetiza uma situação determinada, mas também um processo mais geral que não se deixa apreender a partir de uma relação causal, nem a partir de um personagem isolado.

Interpretado na relação com o personagem colocado em destaque na primeira parte, o chamado da terra alude às motivações implicadas na partida e no retorno de Nelo. Quando se estende a Totonhim o significado do chamado se amplia abarcando uma incursão no tempo e no espaço da experiência que complexifica a imagem da terra chamando. O mesmo movimento pode ser observado na segunda parte, considerando que a imagem da terra enxotando, referida ao impacto que a perda da terra tem para o pai, se amplia envolvendo a dramatização de um conjunto de relações em processo que não se deixa apreender a partir daquilo que à primeira vista essa imagem sugere.

Também a imagem da terra enlouquecendo envolve uma associação direta com a figura da mãe, e termina por abarcar uma situação mais geral de enlouquecimento e colapso da razão, na qual Totonhim perde o controle da narrativa e o enlouquecimento passa a se manifestar no texto, intensificando o efeito de ambivalência e indeterminação.

Salvo engano, de todas essas imagens a mais intrigante é a imagem da terra amando, não tanto pela dificuldade em identificar a ação colocada em primeiro plano, que mais uma vez se dissolve na dramatização da consciência dos personagens, mas, especialmente, pela dificuldade em apreender aquilo que essa imagem sugere. No jogo de ambivalências que se estabelece a partir do título de cada uma das partes, a imagem da terra amando se articula com o chamado da terra numa oposição com as imagens da terra enxotando e enlouquecendo, expressando, grosso modo, a ambivalência entre o acolhimento e hostilidade, entre a brandura e a ferocidade. Entre essas equivalências e oposições o gesto amoroso figura naquele que seria o polo positivo da relação, alimentando-se da imagem socialmente construída do amor como um sentimento coerente e incondicional, especialmente quando projetado na relação da mãe com seus filhos.

Tendo como referência essa imagem positiva do amor, como distinguir o gesto amoroso nessa última parte? Poderíamos reconhecer nas situações que emergem da dramatização da consciência da mãe e do próprio Totonhim aquela imagem idealizada do amor como um sentimento coerente e incondicional? Se não, qual imagem essa dramatização sugere?

Para pensar na construção dessa imagem vale a pena retomar o confronto estabelecido entre as expectativas em relação ao progresso e a experiência do progresso. Como as expectativas em relação às mudanças trazidas pelo progresso são fundamentalmente positivas – à exceção das expectativas do pai, que, como vimos, são também contraditórias –, a experiência das mudanças, em oposição à imagem do progresso simbolizada pela riqueza material, se define pela falta, pela precariedade das condições de reprodução da família:

[...] Acabamos todos nos arranchando numa casinha pobre de uma rua pobre de um bairro pobre, sem luz, sem água, sem esgoto, sem banheiro. Mamãe alugou a casa fiando-se no dinheiro que mandavas todo mês e, quando atrasavas a remessa, era um deus nos acuda. Vivíamos permanentemente debaixo do medo de sermos postos na rua. Ela passou a se desdobrar em trinta numa máquina de costura, enquanto esperava o feijão e a farinha que o velho mandava da roça. De vez em quando ele vinha, para reclamar de tudo. Mamãe se matava de trabalhar, penso que era para não dar o braço a torcer, coisa de orgulho pessoal, medo do fracasso. Ainda assim continuávamos

morando numa casa um milhão de vezes pior do que a da roça. Nosso consolo é que podíamos ir para o ginásio a pé, isto é, podíamos ir para o ginásio (Torres, 2014, p. 156, 157).

A mãe se muda para Feira de Santana com a expectativa de que os filhos, especialmente as filhas, tenham uma vida diferente da sua, e essa decisão vai ao encontro da vontade dos filhos “Todos queriam ir. Papai estava sozinho” (Torres, 2014, p. 156). Depois da partida da mulher e dos filhos, o pai toma dinheiro emprestado com a expectativa de continuar se reproduzindo a partir do trabalho na roça. As filhas aspiram à liberdade fugindo do controle da família para se submeterem justamente àquilo que a mãe mais temia. Mesmo com todo o sacrifício da mãe, com a ajuda do pai e do dinheiro que Nelo manda, a imagem da vida que a família leva em Feira de Santana se define pela pobreza e pela precariedade, tendo como “consolo” a possibilidade de escolarização. Ao vender as terras para pagar a dívida com o banco, o pai também se muda para Feira de Santana, e o cotidiano de brigas entre o casal passa a completar o quadro das condições depauperadas da reprodução da família.

Antes do retorno de Nelo, a imagem da realização referida ao progresso, sobretudo porque distante, podia ser vislumbrada. Com o retorno e a morte desse personagem algo parece ter dado errado. Não obstante as mudanças implicadas na trajetória da família ofereçam elementos para confrontar os rumos do progresso, é a partir do impacto da morte de Nelo que essas mudanças serão reunidas como parte de um processo que permite confrontar a miragem redentora.

Embora o impacto causado pela morte de Nelo esteja pressuposto desde o capítulo de abertura, o modo como ele incide sobre o personagem que narra, sobre o pai e sobre a mãe, depende de um movimento de aproximação com o ponto de vista de cada um dos personagens colocados em destaque, entre os quais se inclui o próprio Nelo. É significativo recordar, nesse sentido, que esse movimento se arma a partir da maneira gradual com que Totonhim, na posição de narrador, se aproxima do irmão mais velho, movimento que, na primeira parte, tem seu ponto alto na dramatização da consciência de Nelo no capítulo dez. A partir desse ponto, as mudanças de tom e de estilo se apresentam diretamente relacionadas à aproximação do narrador com o ponto de vista dos outros personagens, oferecendo elementos para examinarmos a construção do ponto de vista do próprio Totonhim.

Vale recordar também, que a primeira aproximação de Totonhim com Nelo, envolvendo o espaço de intimidade em que eles conversam sobre a situação da família,

é atravessada pelas lembranças da predileção da mãe pelo filho mais velho, pelo ressentimento de Totonhim com a mãe que de alguma forma é transferido para o irmão e se manifesta na espécie de prazer que ele experimenta ao perceber o desconcerto de Nelo. Essa primeira aproximação deixa entrever também a admiração que Totonhim nutria pelo irmão, espécie de desejo de ser o outro que é atravessado pela predileção da mãe e se desdobra no ressentimento que ele transfere ao irmão⁶³.

O campo dos afetos se apresenta, nesse sentido, atravessado pelo desejo dos personagens, especialmente pelo desejo da mãe que toma forma na predileção por Nelo. A relação afetiva com Nelo se manifesta na adoração da mãe em relação àquilo que ele representa, àquilo que ela mesma gostaria de ser se pudesse mandar em seu “próprio destino”. Enquanto as expectativas positivas em relação à Nelo podiam ser alimentadas, a predileção da mãe aparecia, especialmente para Totonhim, como falta de amor pelos outros filhos. A trajetória aparentemente bem-sucedida do irmão mais velho se oferece como termo comparativo, a partir do qual Totonhim se sente preterido pela mãe. O dinheiro que Nelo manda materializa o sacrifício do filho como prova de seu amor, como reconhecimento e retribuição do sacrifício que a mãe faz em nome da família.

Na dramatização da consciência de Nelo o sacrifício se inscreve na tensão entre vida e morte que ele experimenta na grande capital. Nela vemos apresentados os motivos da partida na relação com a expectativa da mãe e com a culpa por não ter seguido o conselho do pai; com a expectativa de que tudo poderia melhorar se ele arranjasse dinheiro para que o pai comprasse de novo a casa da roça; e a expectativa de reatar com a mulher, de poder acordar “todos os dias” e ver os filhos; todas elas referidas a motivações afetivas e condicionadas à necessidade de trabalhar e ganhar dinheiro.

⁶³Destacamos, novamente, a importante análise que Andrade (1981) dedica ao romance, em particular o instrumental analítico mobilizado que, no tratamento dos conflitos familiares, contribui para a acuidade de sua interpretação. Lidando com os sentimentos ambíguos de Totonhim em relação à Nelo, a autora caracteriza o ressentimento a partir de uma “estrutura triangular do desejo”, em relação a qual Nelo ocupa uma posição mediadora entre o sujeito (Totonhim) e o objeto (a estima – apreciação dos pais e amigos), apontando também como Totonhim procura dissimular sua imitação do mediador: “Os elogios constantes feitos a Nelo pelo pai e, sobretudo, pela mãe, fazem com que Totonhim passe a ver no irmão um rival, um obstáculo a impedir que possa gozar da estima e admiração dos pais e conhecidos. [...] Essas reações serão vistas sob outro prisma, se, para explicar o aparecimento do ciúme e do ressentimento, for tomado como ponto de partida não objeto da rivalidade – a estima e apreciação dos pais e amigos, mas o próprio rival. A perturbação causada pelo obstáculo surge porque o rival é secretamente venerado, desempenhando, portanto, o mediador um duplo papel: é, ao mesmo tempo, modelo e obstáculo. Totonhim ama e odeia o irmão, numa ‘ambivalência do desejo’, [...] exatamente porque, antes de tudo, vê em Nelo um modelo a ser imitado, alguém a quem veladamente admira.” (Andrade, 1981, p. 84, 85)

Embora o desejo da mãe seja apontado como uma das principais motivações da partida de Nelo, a admiração que ele manifesta em relação aos homens do banco é apresentada como momento em que o desejo de partir toma forma e encontra sua origem no próprio personagem que passaria três anos sonhando “todos os dias” com “a fala e as roupas daqueles bancários”, esperando para se “despregar do cós das calças” do pai. O arrependimento com o qual o personagem se debate está relacionado por isso com o modo como ele avalia a própria trajetória a partir do conflito entre os desejos do pai e da mãe. Como seu desejo de partir vai ao encontro do desejo da mãe, contrariando a vontade do pai, a perda sofrida pelo pai aparece vinculada a esse confronto, e Nelo convive com a expectativa de reparar essa perda, ao mesmo tempo em que carrega a culpa por não ter seguido o conselho. Mas ainda que essa culpa pareça tributária de uma espécie de erro cometido pelo personagem, o infortúnio é dramatizado como parte de um processo em relação ao qual os desejos dos personagens tomam a forma do seu contrário.

O desejo de realizar-se como sujeito, livre das amarras da tradição, enreda o personagem numa relação de dependência fantasmagórica que toma a forma de uma ação irreparável em relação a qual suas escolhas nada podem alterar. Esse sentido irreparável, que se inscreve também na dramatização da consciência do pai, é evocado no final do capítulo quatro da terceira parte na resposta que Nelo dirige a uma pergunta de Totonhim. Pergunta que não chega a ser revelada, mas que pode, ainda que de modo vago, ser inferida a partir da própria resposta: “É por isso que não sei se volto ou se fico”. Não exatamente a pergunta, mas aquilo que subjaz a ela, tendo em vista que, para Totonhim, o motivo do retorno do irmão permanece incógnito, envolvendo uma série de perguntas que tomam corpo após o suicídio.

A atitude compreensiva com a qual Totonhim se dirige ao irmão morto, nessa última parte, se constitui ironicamente como possibilidade de reconciliação com o irmão, que atua como mediador no modo como Totonhim se aproxima da mãe. Aproximação que se refere à situação narrada, mas, sobretudo à situação narrativa, construída como ocasião para que esses personagens elaborem e comuniquem momentos da experiência a partir dos quais os conflitos familiares são revisitados e adquirem novos matizes.

Destacamos, especialmente, a mudança de tom e as modulações da voz narrativa, por meio das quais a dramatização da consciência de Totonhim alça o primeiro plano, enfatizando a posição implicada do personagem que narra. Totonhim se

dirige à mãe, ao irmão, a um interlocutor externo, a si mesmo, construindo uma fala dialógica que expõe o desespero com o qual ele reage à morte do irmão. As situações que sucedem à morte de Nelo demandam resoluções imediatas de ordem prática, e colocam Totonhim diante de novos problemas que envolvem tudo aquilo que ele havia negado ao se “retirar” da família. Enquanto o pai se ocupa da feitura do caixão, Totonhim é chamado a socorrer a mãe que reage de modo violento e parece que não vai suportar o baque da morte do filho. A necessidade de dar uma resposta prática à situação mais imediata faz com o personagem se debata com a impossibilidade de encontrar uma saída para a situação da família, percebida a partir de um caráter irremediável que a morte de Nelo traz à tona.

A morte do irmão e a possível eminência da morte da mãe têm consequências diretas no modo como Totonhim avalia a própria posição, confrontando a perspectiva esclarecida e supostamente neutra a partir da qual a situação da família podia ser apresentada à distância. Como vimos, o distanciamento permite dissimular a posição implicada do personagem, mascarando o ressentimento que ele alimenta, sobretudo, em relação à mãe. E é justamente com esse ressentimento que o personagem irá se confrontar à medida que se aproxima da mãe e do irmão buscando conhecer mais a fundo suas razões. Essa busca repercute no modo como o personagem que narra passa a reconhecer os limites e as pressões implicadas na posição de cada membro da família, reconhecimento que provoca uma reavaliação do modo como alguns conflitos vinham sendo apresentados.

O reconhecimento das pressões implicadas na posição da mãe, em especial, faz com que Totonhim repense a própria posição na relação com ela. Ao reconhecer que a morte de Nelo representa a morte dos sonhos da mãe, Totonhim se dá conta de que a adoração pelo filho mais velho e o modo como ela trata os outros filhos estão intimamente vinculados às pressões que ela sofre e, nesse sentido, percebendo que o ressentimento é uma forma de julgá-la culpada pela situação da família, Totonhim se deixa comover pelo sofrimento da mãe, identificando a partir da posição dela, os limites de sua própria posição.

O estranhamento que atravessa a aproximação com a mãe, além de assinalar o confronto de perspectivas implicado na diferença de gênero, está vinculado ao isolamento dos personagens e à impossibilidade de comunicar a experiência, não obstante eles tenham muito em comum. É significativo, nesse sentido, que Totonhim elabore e comunique a experiência elegendo Nelo como destinatário e ao mesmo como

mediador da aproximação com a mãe, imitando o gesto dela cuja fala se constrói como um apelo dirigido ao filho já morto. Novamente aqui é importante pensar como essas falas se constroem como se fossem parte de um diálogo que não chega a se realizar e que funciona como recurso para dramatizar a consciência dos personagens, expondo o modo como eles avaliam a própria trajetória a partir da relação com os “outros”. Gonçalves (2014) aponta a importância desse recurso para enfatizar o isolamento dos personagens, mostrando como:

Apesar do caráter polifônico do romance, do entrelaçamento de perspectivas que expõem os variados posicionamentos [...] os protagonistas tendem ao isolamento físico, ao distanciamento uns dos outros, raramente interagindo entre si, o que reforça o retrato de uma família desagregada. [...] Mais marcante do que o afastamento físico, no romance, parece ser o isolamento mental dos personagens, que permanecem encerrados em si mesmos. Mesmo com a diversidade de vozes que instaura a pluralidade de opiniões sobre os percalços comuns a todos eles, seus discursos mantêm-se represados em suas consciências, desenvolvem-se no interior de seus pensamentos e raramente são exteriorizados e debatidos por meio do diálogo. Mesmo quando estão próximos, parecem ignorar o que se passa com o outro, cada um sofrendo em silêncio, como se o vácuo entre eles agisse à maneira de um isolante que permite que os atritos familiares sejam amortecidos (Gonçalves, 2014, p. 116, 117).

Essa análise apreende um aspecto importante da composição do romance que se refere ao modo como ele elabora a “pluralidade de opiniões” sem apresentar uma posição conclusiva sobre as questões implicadas nos conflitos, ou seja, sem que o confronto entre os diferentes pontos de vista resulte num julgamento de qual personagem estaria com a razão. Ainda assim, é significativo considerar que, como a voz predominante é a do narrador personagem Totonhim, o romance se compõe a partir de um ponto de vista também predominante.

Como buscamos apontar em nossa análise, os juízos de Totonhim apontam em diversos momentos para as ilusões dos “outros” personagens, reivindicando para si a consciência daquilo que eles são incapazes de entender. Mesmo que esse movimento gradual de aproximação implique a perda do controle da narrativa e o colapso da razão do personagem que narra, é difícil desprender-se das avaliações que ele oferece a partir da posição de esclarecimento, uma vez que elas projetam uma sombra sobre o conjunto do romance, e ensejam interpretações pautadas na posição privilegiada e na consciência crítica desse personagem:

Em relação à sua visão do espaço urbano, Totonhim, ao contrário da mãe, dos irmãos e dos outros moradores de Junco, não demonstra o mesmo encantamento que alimenta a vontade de ir embora do sertão. Ele não é tomado pelo “fetichismo da cidade”, como é definido esse comportamento

dos sertanejos de *Essa Terra* por Cardoso (2009, p. 138), apesar de todos os problemas que expõe de sua terra natal. Em seu modo de narrar, Totonhim tende a mostrar o lado ingênuo da atitude desses personagens, cujo deslumbramento e sentimento de inferioridade diante dos costumes de outras terras aponta para uma vontade de imitação que, por sua vez, leva à renegação dos valores e costumes que integram sua identidade (Gonçalves, 2013, p. 6).

Como apontamos na análise da segunda parte, essa avaliação parte de um entendimento do fetichismo a partir de uma defasagem entre a consciência dos personagens e as “relações reais”, imunizando a perspectiva de Totonhim do “fetichismo de cidade” que definiria o comportamento dos sertanejos no romance, em especial o da mãe. De nossa perspectiva, é justamente esse modo de narrar, que “tende a mostrar o lado ingênuo da atitude dos outros personagens”, que vem sendo confrontado a partir do exame do movimento de aproximação de Totonhim com o ponto de vista dos outros personagens.

Embora os pensamentos desses personagens estejam represados em sua consciência, é através da perspectiva de Totonhim, do modo como ele reúne, organiza e é atravessado pela multiplicidade de vozes, que o ponto de vista dos outros personagens se dá a conhecer. Por sua vez, é a partir do movimento de aproximação com o ponto de vista do irmão, do pai e da mãe que o personagem que narra dá a conhecer sua posição implicada, e o modo como a trajetória dos outros personagens fora determinante para a sua. Essa aproximação deixa entrever também, as expectativas de Totonhim e o modo como a sua constituição subjetiva é um processo que envolve o contato com o ponto de vista dos “outros”.

O destaque dado ao personagem do pai, e a escolha do ângulo narrativo da segunda parte, assinalam a relação de identidade que tanto Nelo quanto Totonhim estabelecem com o sentimento de perda do velho, não obstante esses personagens se identifiquem com o desejo da mãe. Como o ponto de vista do pai se constrói numa relação de oposição com a mulher, é preciso “equilibrar” a combinação dos pontos de vista trazendo à tona a perspectiva da mãe. Só depois de contrabalançar, por assim dizer, o ponto de vista do pai e da mãe é que Totonhim pode reconhecer que “todos têm razão”. Caso contrário a mãe permaneceria confinada à imagem das mulheres como malditas “que só pensam nas vaidades do mundo”, à imagem da mulher como uma figura autoritária que vivia para satisfazer os próprios caprichos e que havia “endoidecido por esse negócio de cidade”.

Não obstante Totonhim pretenda apresentar esses pontos de vista a partir de uma relação equipolente, o estranhamento implicado no movimento de aproximação com a mãe diz respeito a uma assimetria que se objetiva na relação, tendo em vista a divisão dos papéis sexuais, mas, especialmente aquilo que os personagens do pai e da mãe personificam nesse contexto de mudanças. É significativo perceber, nesse sentido, como o embate das forças personificadas por esses personagens se manifesta a partir das discordâncias em relação às estratégias de reprodução da família e envolve opiniões conflitantes em relação àquilo que seria necessário a essa reprodução.

A dramatização desse conflito oferece elementos para examinarmos de que modo “a contradição básica da socialização através da forma-valor é determinada com especificação sexual” (Scholz, 1992, p. 15). Para tanto é preciso considerar que um dos imperativos da socialização capitalista, constituída a partir de uma relação de vontade entre pessoas livres, é a interdependência recíproca que se complementa num sistema de dependência reificada universal no qual a sobrevivência está subordinada às categorias do trabalho, da mercadoria e do dinheiro. Grosso modo, a reprodução social a partir dessas categorias se expressa de maneira aparentemente simples: trabalha-se para conseguir dinheiro com o qual se pode acessar mercadorias que, como valores de uso, servem para satisfazer necessidades.

Com exceção da figura do dinheiro, que parece atuar apenas como intermediário entre os diferentes produtores privados e suas mercadorias, a relação entre trabalho, produto/mercadoria e satisfação das necessidades costuma ser projetada para outras formações sociais, como se o trabalho e as mercadorias (produtos do trabalho) resultassem de um processo natural do metabolismo entre homem e natureza.

Na análise da segunda parte apresentamos alguns elementos para problematizar essa aparência de metabolismo entre homem e natureza chamando atenção para a qualidade social dessas categorias. Buscamos confrontar, por exemplo, a referência que o pai tem do trabalho como satisfação das necessidades, em relação a qual necessidade significa encher barriga, com a necessidade de acessar dinheiro que já estava colocada como mediação para a satisfação de outras necessidades, não menos necessárias que “encher barriga”, sobretudo, tendo em vista o modo como essas necessidades mobilizam os personagens.

A partir dessa problematização buscamos apontar a mediação da mercadoria como forma social em processo, cujo exame precisa abarcar outros momentos da reprodução social que também são atravessados pela constituição fetichista da relação

de valor dos produtos de trabalho. Como forma social dominante, a mercadoria envolve não apenas as atividades da produção de bens deslocadas para “o campo funcional *masculino* da economia empresarial” (Kurz, 2004, p. 242, grifos do autor), mas também, “tudo o que, pela sua natureza, não se deixa exprimir em dinheiro e, portanto, *não tem valor* segundo os critérios capitalistas” (Kurz, 2004, p. 242, grifos do autor), justamente aquilo que se refere à esfera de atividades imputadas às mulheres.

Num certo sentido, a relação de oposição entre o pai e a mãe que se manifesta, especialmente, a partir da discordância em relação às estratégias de reprodução da família, faz com que a personagem da mãe apareça tomada pelo “fetichismo de cidade”, como uma adesão inconsciente a valores ilusórios e falsas necessidades, enquanto o pai pode se apresentar como representante de um modo de vida simples orientado para a satisfação das necessidades sensíveis. Mas é preciso insistir no fato de que aquilo que se apresenta como necessário não pode ser deduzido de uma avaliação meramente subjetiva dos personagens. Como vimos, ainda que para o pai necessidade pareça se reduzir a encher barriga, a reprodução da família se insere num contexto de reprodução social que coloca outras necessidades que ele também reconhece.

É preciso insistir também que, embora o pai apareça como representante dos valores de um modo de vida tradicional enquanto a mulher parece aderir irrefletidamente aos valores modernos, não estamos diante do “deslocamento de uma cultura calcada em práticas pré-capitalísticas para a interação abrupta em outra regida pelo valor de troca, por um fetichismo da mercadoria, sem ao menos passar por qualquer consciência do valor de uso” (Dias, 2014, p. 26). As mudanças no modo como a família se reproduzia não são abruptas, tampouco resultam da imposição de um elemento externo à sociabilidade tradicional, menos ainda se referem a uma situação que depende exclusivamente da escolha dos personagens, no sentido de que se o filho mais velho tivesse ficado e a “mulher não tivesse endoidecido por esse negócio de cidade” a família poderia continuar vivendo como vivia antes.

Para nossa análise é importante destacar que os personagens são pessoas livres e fazem escolhas, considerando que o modo como eles tomam parte nesse processo permite confrontar as interpretações acerca da migração nas quais o tratamento da dimensão pessoal é submetido à hipostasia da “realidade social” em relação a qual o migrante é figurado na posição de vítima. Por outro lado, tem sido importante reconhecer que essas escolhas são feitas no interior de uma formação social que impõe

limites e exerce pressões⁶⁴. De nossa perspectiva, essa articulação entre liberdade e necessidade é decisiva para examinarmos a configuração trágica do romance apreendendo em sua dramatização a particularidade da experiência do migrante de modo a recompor os vínculos entre a dimensão pessoal e social.

Uma das qualidades do romance é justamente o modo como ele constrói a aproximação com essa experiência a partir da perspectiva de um personagem cuja trajetória está em aberto. E o que nos interessa nessa aproximação não é o caráter representativo da experiência dos personagens, como se ela pretendesse dar conta da experiência do migrante em geral, mas o modo como essa aproximação implica uma sedimentação da escuta que convida a refletirmos sobre o gesto de aproximação com o “outro”, reconhecendo nesse gesto os vínculos entre a dimensão pessoal e social e o solo comum da socialização capitalista onde essa experiência toma forma.

⁶⁴Quando nos referimos a escolhas feitas no interior de uma formação social que impõe limites e exerce pressões, tomamos de empréstimo a formulação que Raymond Williams utiliza no ensaio “Base e superestrutura na teoria marxista” (2005). Embora não nos aprofundemos nesse debate, é importante destacar que boa parte das questões desenvolvidas ao longo dessa tese envolve uma pergunta sobre a relação entre momentos referidos à aparentemente autônoma esfera da economia e momentos relegados a “outras” esferas da reprodução social. Na introdução do referido ensaio, Williams retoma a proposição marxista de determinação econômica buscando apresentar modos contrastantes a partir dos quais a noção de determinação é empregada envolvendo implicações muito diferentes. De acordo com o crítico haveria de um lado, uma noção de “herança teológica” a partir da qual a determinação é pensada como “uma causa externa que prefigura e prevê tudo, e de fato controla toda atividade futura”, mas haveria também outro uso relativo à experiência da prática social, em relação ao qual a determinação é pensada como “algo que estabelece limites e exerce pressões”. Tendo em vista as implicações dessas diferenças e avaliando qual dessas noções seria predominante, o crítico completa: “Certamente há muita diferença entre o processo de estabelecer limites e de exercer pressões, quer seja por alguma força externa ou pelas leis internas de um acontecimento, e aquele outro processo no qual um conteúdo subsequente é essencialmente prefigurado, previsto e controlado por uma força externa preexistente. No entanto, pode-se dizer, observando várias aplicações em análises culturais marxistas, que é no segundo sentido, na noção de prefiguração, previsão ou controle, que tal ideia tem sido explícita ou implicitamente utilizada.” (Williams, 2005, p. 212).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS: “E A VIDA, SEO CHICO?”

Estavam na sala, de vez em quando povo passando, falando. – “E a vida, seo Chico?” – “É isto, que se sabe: é consolo, é desgosto, é desgosto, é consolo – é da casca é do miolo...” – “Mas, hoje, o consolo é maior?” “É assim como o senhor está dizendo... [...] Chico Bràabóz, quando ia tomando carecia de se apresentar de ciente, em qualquer conversa. Especulava: – “Seo Camilo, escute, o Manuelzão aqui está indagando umas coisas, ele quer negociar com a vida. O senhor me responda, o senhor que já viveu o de outros e o seu: quais são as horas melhores?” Velho Camilo respondia, com seo sério, suas palavras de teor: – “De verdade. Horas melhores, quando acho o que comer, o que vestir. Horas piores, quando acho alguma malquerença, que não posso atalhar...” Assim respondido. Achavam que ele era meio sandeu, e ele estava limpo na sua tristeza. A gente perguntasse – *E hoje o desgosto é maior?* – e vai ver ele dava: – *É assim como o senhor está dizendo...* Ele tinha seus olhos (Rosa, 1977, p. 168, 169).

Em primeiro lugar, julgo extremamente importante elaborar uma entrevista bem consistente, ou seja, você deve conhecer bem as perguntas que vai fazer, deve conhecer bem a trajetória ou ao menos alguns momentos mais decisivos da vida do seu entrevistado..., mas é igualmente fundamental que deixe o seu depoente – seja no cinema, seja na história oral – expressar livremente a sua visão de mundo e a sua ideologia, a sua forma de pensar... As perguntas não podem ser respondidas da maneira que você quer, que você gostaria que a pessoa respondesse. Se isso acontece, as coisas ficam sem sentido. Isso não quer dizer, porém, que você não possa, muitas vezes, fazer algumas perguntas que levem o seu entrevistado a refletir sobre determinados aspectos. O modo como você formula a sua pergunta é determinante. Você pode fazer perguntas do tipo “O senhor acha que é bom, o senhor acha que é ruim?”, e isso é problemático (Coutinho, 2013, p.31).

Uma das questões que orienta nossa reflexão sobre a forma como a experiência da migração foi representada na trilogia de Antônio Torres, ponto de partida de nosso interesse por esses romances e por colocá-los em diálogo com outras representações que excedem o campo específico da literatura, é a figuração do ponto de vista do migrante nas produções artísticas e o modo como essa figuração remete a problemas como o da autenticidade da construção que pretende dar voz ao *outro*. A alteridade axiomática dessa pretensão se fundamenta na experiência de intelectuais e artistas cuja origem estabelece uma posição social distinta daqueles que tomam como matéria.

No âmbito das atenções dedicadas pela tendência que prefigura o regionalismo literário brasileiro, de representar a vida do habitante do interior, distante do contexto urbano que orienta o sentido da formação nacional e da qual provém o observador, é significativo notar a expectativa realista que atravessa a recepção e o debate intelectual tanto na esteira dos precursores, que pretendiam compor uma imagem do país, como daqueles que pretenderam interpretar as disparidades dessa imagem tendo em vista uma realidade nacional fraturada.

A representação do sertão é paradigmática dessa tendência, e ao acompanharmos os diferentes tratamentos a ela dedicados perceberemos que o sertão não está presente apenas como matéria, como tematização, mas que engendra uma importante discussão acerca das práticas de representação literárias e não literárias e do problema da construção do ponto de vista a elas vinculados. Em estudo dedicado ao romance de trinta, em que esse problema se colocava de forma recorrente, Luis Bueno (2006) estabelece um recorte que permite ler nas obras aquilo que ele identifica como figuração do “outro” e do “mesmo”. Tomando como exemplo o modo como essas figurações são elaboradas na produção de Graciliano Ramos, o autor aponta a relação problemática que esse escritor estabelece com elas.

Para Luis Bueno, o intelectual que escreve os romances de trinta não vem das camadas mais baixas e, ao tratar da vida “proletária”, estaria sempre falando de “um outro”. O tratamento que Graciliano dedica a essa figuração seria para o crítico “um bom testemunho do cuidado do artista em trabalhar com problemática tão complicada” (Bueno, 2006, p. 245). Isso porque, diferente da opção levada a cabo por Jorge Amado, de suprimir as distâncias aderindo ao ponto de vista do “outro” como se fosse o “mesmo”, Graciliano, a exemplo de *Vidas Secas*, opta por lidar com o impasse: “elaborando uma linguagem, uma estrutura romanesca, uma constituição de narrador, um recorte de tempo, [...] em que narrador e criatura se tocam mas não se identificam” em suma, assumindo “o outro como outro para entendê-lo” (Bueno, 2006, p. 24).

O recorte estabelecido por Bueno não é novo e se refere ao problema da escolha do ângulo narrativo no tratamento de personagens que ingressam na literatura brasileira como “objeto” de representação. A esse título vale lembrar a qualidade que Antonio Cândido destaca na literatura de Guimarães Rosa na qual “se desfazem as relações entre sujeito e objeto” (Candido, 2002, p.186), e os personagens que antes eram objeto de representação se transformam em sujeitos da enunciação.

Desde seu primeiro romance *Um cão uivando para lua*, publicado em 1972, Antônio Torres vem se debruçando sobre o tema da migração, apontado por alguns críticos como espécie de obsessão, dada a presença, recorrente em sua ficção, de personagens cuja trajetória é marcada por essa experiência, sobretudo, tendo como lugar de origem um povoado do sertão da Bahia – mais especificamente o município do Junco (atual Sátiro Dias) –, e como destino cidades maiores como Feira de Santana e Alagoinhas e grandes cidades como Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro.

A referência a esses lugares é significativa e remete tanto à experiência do escritor em particular, que nascera no referido município e também vivenciou a mudança para cidades como Alagoinhas, Salvador e São Paulo, como ao processo mais geral de migração caracterizada como rural urbana, sobretudo a expressiva migração de nordestinos, cujo tratamento ficcional constituiu uma importante vertente temática do romance de 1930, retomada e alimentada por diferentes campos da produção artística e cultural.

No que se refere à experiência do escritor, tal recorrência tem motivado abordagens como a de Rogério Gustavo Gonçalves (2016) que trata das “incidências autobiográficas” nos romances de Antônio Torres, lidos sobremaneira como memorialistas e preocupados em “mostrar a crise de identidade do sertanejo nordestino” (Gonçalves, 2016, p. 299) detonada pela experiência da migração. Embora esse tipo de abordagem esteja relacionado a uma vertente mais recente, na qual a questão da identidade e a teorização da escrita autobiográfica ganham relevo e assumem conotações específicas, não deixa de acenar para problemas que há muito se fazem presentes no debate acerca da literatura brasileira, sobretudo quando esteve em questão a relação entre as formas da ficção e a matéria local.

Sempre que a experiência do escritor aparece tematizada é importante desconfiar das correspondências imediatas, especialmente por tratar-se da ficcionalização de uma experiência mais ampla saturada de representações. A postura de desconfiança não prescinde do reconhecimento dos vínculos entre a experiência pessoal do escritor e a experiência ficcionalizada, mas, sugere encarar esses vínculos tendo como referência a construção ficcional e tirando do horizonte as expectativas de que a ficção se legitime pela e deságue na experiência do escritor.

Quando escreve sobre a composição dos seus romances, Raymond Williams tematiza essa relação, de modo a problematizar as expectativas de correspondência entre os personagens ficcionais e aqueles que inspiraram a sua construção:

No final dos anos 1940 percebi que finalmente havia me separado da aldeia onde me criei. Comecei a escrever a respeito de minha visão dessa experiência, nas sete versões que acabaram formando o romance *Border Country*. Através dessas versões, descobri-me relacionando a minha experiência a um processo histórico mais geral de mobilidade física e social e, além disso, a uma crise de instrução e classe – que explorei e, em seguida, retomei ao ler, como se pela primeira vez, os romances de George Eliot, Hardy e Lawrence. Também fui obrigado a olhar para a aldeia mais uma vez, estabelecendo uma certa tensão entre minhas lembranças de infância e a experiência adulta da geração de meu pai. Mesmo assim não era bastante. Muitos leitores acham que o personagem Harry Price, o sinaleiro que cuida

de seus jardins, é um retrato de meu pai; mas isso não é bem verdade. Constatei que, para captar o movimento geral, eu teria que distinguir e afrontar o que vira em meu pai como impulsos e modos conflitantes. Precisei imaginar outro personagem, Morgan Rosser, político e comerciante, cujo relacionamento com Harry Price permitisse exprimir e elaborar o que me parecia um conflito interior. Os modos de contemplação e de ação, de absorção no trabalho e de transformações no sentido da mobilidade e da crítica, teriam de ser expressos num relacionamento para que o complexo desenvolvimento da vida da aldeia fosse integralmente representado. Além disso, havia o filho, o observador, mais especificamente distanciado; ligado a esses dois modos, essas duas figuras paternas, e prolongando a ação em seu trabalho na cidade (Raymond Williams, 2011, p.486, 487).

O modo como Raymond Williams apresenta essa relação coloca questões importantes para pensarmos numa construção ficcional que expressamente remete à experiência vivida pelo escritor. A particularidade da experiência e sua dimensão pessoal, tomadas como ponto de partida, se conjugam ao exercício de elaboração da perspectiva autoral e reelaboração da experiência. Nesse exercício, o escritor se percebe relacionando a própria experiência a um processo mais geral que o conduz, entre outras coisas, a uma releitura de romances que dão forma a experiências similares e permitem construir uma perspectiva de processo. A reelaboração empreendida na escrita de seus romances vai ao encontro das questões que o autor coloca à tradição em *O campo e a cidade na história e na literatura* (2011 [1973]).

Com a mesma acuidade com que busca apresentar a intersecção entre as dimensões pessoal e social da experiência quando trata da composição de seus romances, nesse estudo, o autor se debruça sobre a tradição literária inglesa e sobre as representações do campo e da cidade de modo a expor convenções de época, mudanças nas atitudes e formas que essas representações assumem, relacionando-as a um processo que ele busca investigar interessando-se mais pela perspectiva a partir da qual os escritores se relacionam com esse processo do que pela veracidade histórica de seus testemunhos.

As questões que Raymond Williams coloca à tradição sugerem, entre outras coisas, a reavaliação da posição que alguns romancistas ocupam na história da literatura inglesa, como é o caso de Tomas Hardy, tido como escritor regionalista comprometido com a sua terra e, cujos romances são lidos como se estivessem voltados ao passado dela. Segundo Williams a posição atribuída a Hardy se deve, especialmente, ao modo dissociado a partir do qual se conceberam a experiência e as representações do campo e da cidade. Como o campo em geral foi vinculado à imagem da “Velha Inglaterra”, evocada pelas virtudes campestres e pelas crenças e valores estáveis, a ligação do

escritor com a sua terra, tanto no sentido de procedência quanto no fato de debruçar-se sobre ela, esteve marcada por uma avaliação que perdia de vista “o conjunto de relações bastante amplo e complexo” (Williams, 2014, p. 303) a que seus romances davam forma:

É essa centralidade da mudança, e das complicações por ela acarretadas, que omitimos quando vemos Hardy como escritor regionalista, o cronista inigualável de seu Wessex, última voz de uma velha civilização rural. Esse reconhecimento, mesmo quando feito com intenção de elogio, é acompanhado da ideia de que sua obra está cada vez mais distante de nós: de que Hardy não pertence ao nosso mundo, nem mesmo ao século XIX, mas é apenas o último representante da velha Inglaterra rural ou do campesinato (Williams, 2011, p. 328).

Roberto Schwarz, na conferência “Crise e literatura” (1979), avalia a produção literária brasileira que lhe é contemporânea, referindo-se à ausência, no cenário literário nacional, de “um homem que tenta dizer aqui e agora o sentido da vida atual”. Essa ausência estaria relacionada, entre outros motivos, à atitude dos escritores de se esquivarem dos problemas atuais refugiando-se nas fórmulas consagradas:

Observe-se como a literatura brasileira se refugia na fidelidade regionalista, na experimentação da linguagem, na memória do passado, e mesmo na violência urbana contemporânea, que, ao menos em parte, são maneiras de escapar da tarefa eminente do homem de letras, que é de estar literariamente à altura da complexidade do momento atual. [...] Elogiam-se autores porque escrevem bem, porque têm memórias de anedotas curiosas, porque têm familiaridades com aspectos remotos da vida nacional, porque experimentam com a linguagem, mas não porque tenha compreendido com profundidade o presente (Schwarz, 2006, p. 160, 161).

Consideramos essa avaliação significativa para pensar sobre como o tema da migração, ao ser retomado por Antônio Torres, pode ser interpretado como uma atitude esquiva em relação à complexidade do momento em que o autor escreve. Salvo engano, a avaliação de Schwarz, sobretudo tendo em vista que a conferência foi proferida três anos após a publicação de *Essa Terra*, incluiria o romance de Antônio Torres nesse quadro da literatura brasileira, que se “refugia na fidelidade regionalista” e “na memória do passado”, para ficarmos aqui com dois aspectos que nos interessam debater.

Guardadas as devidas diferenças, podemos cotejar a avaliação de Schwarz com o modo como Williams problematiza a posição atribuída a Hardy, visto como “representante da velha Inglaterra rural”, cuja obra estaria distante dos interesses da literatura e dos leitores da Inglaterra do século XX. Affonso Romano de Sant’Anna escreve sobre o romance de Torres, em resenha publicada no calor da hora, e coloca questão semelhante:

[...] ao intitulá-lo “Essa Terra” e ao situá-lo no nordeste Antônio Torres está se filiando a uma tradição literária que tem um de seus melhores momentos no romance social de 1930.

Mas poderia surgir a pergunta: não estaria o autor entrando perigosamente numa terra exaurida já pela ficção de um Graciliano Ramos especialmente com seu “Vidas Secas” (1937)? (Sant’Anna, 1976, p.116).

A apreciação que Affonso Romano de Sant’Anna faz do romance, embora vincule Torres a uma tradição “que tem um de seus melhores momentos no romance social de 1930”, ressalta a qualidade de uma construção ficcional na qual a “tragédia do indivíduo” e a “tragédia da comunidade” estão interligadas. Buscando apontar o que há de novidade nesse romance a resenha assinala seu “avanço em relação à montagem dos romances sociais de 1930”, identificado na quebra da cronologia e no entrelaçamento entre passado, presente e futuro que oferecem “uma história às vezes difícil de acompanhar”.

Em relação a esses avanços é significativo observar que alguns deles já se apresentam no romance de 1930, e precisamente na montagem de um romance do escritor que Affonso Romano de Sant’Anna escolhe como representante da ficção em relação à qual Torres estaria se vinculando. A figura de Graciliano Ramos é retomada na resenha para construir o “argumento” a partir do qual Affonso Romano de Sant’Anna encontra a resposta para a indagação que colocara:

A melhor resposta poderia ser encontrada no próprio Graciliano, a quem Otávio de Faria advertiria de que o sertão, esgotado, não dava mais romance. Ao que o escritor alagoano retrucou: “Santo Deus! Como se pode estabelecer limitações para essas coisas” – e fez a obra que fez. Torres, como Graciliano, optou pelo mais honesto: escrever sobre o *seu* nordeste. E assim como Graciliano em carta a José Condé identificava as personagens de “Vidas Secas”, mostrando que saíram de sua família, “Essa Terra” tem no lastro biográfico a sua força original (Sant’Anna, 1976, p.116).

Pelo comentário de Otávio de Faria, ao qual se dirige a resposta de Graciliano Ramos, é possível entrever que a questão do esgotamento das formas dedicadas à matéria regional, no caso o sertão, compõem um campo de tensão emblemático na formação do campo literário brasileiro. Articulando os comentários sobre a temática com os comentários sobre o tratamento a ela dedicado podemos entrever uma mudança que se destaca na produção de escritores que, a exemplo de Graciliano Ramos, foram considerados como representantes dos melhores frutos que a ficção brasileira já produziu na literatura de “temática rural”.

Não obstante essa temática tenha alcançado qualidades distintas na pena de diferentes autores, a caracterização de certas obras como “regionais” está relacionada com a retomada de elementos que são reconhecidos pelos leitores como de matriz regional. O curioso é que quando o tratamento dado a essa temática supera as expectativas que se têm em relação às soluções formais encontradas pelos escritores, as obras são subtraídas a essa matriz. O que nos leva a crer que no reconhecimento de uma obra como regionalista o que está em questão é menos a temática do que certo tratamento a ela dedicado que se considera predominante e em relação ao qual os escritores que se desviam são tratados como exceção.

Se o volume das produções enseja considerações acerca do tratamento predominante característico do regionalismo, a diversidade da produção em seus matizes e o diálogo entre as obras que ela engendra, estão em relação com a qualidade que algumas obras atingem precisamente por tomarem a matéria regional sem se restringirem a um realismo rasteiro. Embora o reconhecimento da qualidade que algumas obras atingem esteja entre os objetivos da atividade crítica, isso não significa que seria dispensável considerar o diálogo que elas estabelecem com as mais diversas obras, incluindo aquelas consideradas menores. A questão que se coloca é que o diálogo crítico entre as diferentes soluções formais encontradas pelos escritores para tratar de temas e personagens emblemáticas não é exclusivo dos escritores cuja produção atingiu um nível ótimo de elaboração artística, atitude que nos permitiria relegar em bloco as produções identificadas como regionalistas à categoria de subliteratura.

A esse título, a comparação entre os dois primeiros romances da trilogia de Antônio Torres nos parece elucidativa e particularmente interessante, à medida que evidencia avanços e impasses na produção literária de um mesmo escritor. Separados pelo intervalo de quase vinte anos entre suas publicações, esses dois romances, embora sejam apresentados como partes de um mesmo conjunto, atestam soluções formais distintas no tratamento do tema da migração, no que se refere aos motivos, ao estilo, ao andamento narrativo e, de modo especial, à construção dos personagens.

Em *Essa Terra* a experiência da migração é motivada pela emergência de crises agudas envolvendo transformações decisivas, apresentadas a partir da trajetória da família, por meio do qual podemos reconhecer um contexto de mudança nas relações de produção, tanto no campo quanto na cidade, que faz parte de um processo mais amplo de formação da sociabilidade capitalista. Uma das principais qualidades do romance é

que o vínculo entre a experiência dos personagens e a dimensão social desse processo é sugerido pelo desenvolvimento da trama.

Essa atitude de sugerir é importante e difere do teor explicativo de um relato que pretendesse testemunhar as mudanças como se elas apresentassem um significado externo à experiência dos personagens, ou como se os personagens fossem incapazes de compreender o verdadeiro sentido de sua existência, e apenas o narrador conseguisse (por estar de fora) compreender e mostrar ao leitor aquilo que os personagens não compreendem. Mostrando, por exemplo, como os personagens são movidos por ilusões, que o narrador e o leitor são capazes de reconhecer à medida que assumem uma posição de esclarecimento.

Comparada às produções literárias que mantém essa posição de esclarecimento ou de distanciamento em relação à experiência do migrante, *Essa Terra* ao mesmo tempo em que se desvia de um realismo rasteiro elabora a partir de um tema que ficou atrelado a uma imagem estreita de ficção realista, projetada no conjunto que se convencionou chamar “romance social” ou “romance do nordeste”, cuja marca parece ser a atitude de denúncia. Entretanto a ficção realista de *Essa Terra* difere da atitude de denúncia, e não parte do reconhecimento do migrante como um “outro” cuja experiência seria fundamentalmente distinta daquele que se debruça sobre ela.

Como já apontamos esse aspecto está relacionado à experiência do próprio escritor, e nesse sentido é importante assinalar que a particularidade dessa perspectiva apresenta um lastro biográfico que não pode ser desconsiderado. Entretanto, do ponto de vista da forma dos seus romances é importante considerar *como* essa perspectiva resulta ou não das estratégias narrativas, dos procedimentos utilizados e do efeito produzido por esses procedimentos.

Isso porque, embora seus romances apresentem afinidades temáticas e estilísticas que estão referidas ao estilo do escritor, eles apresentam também diferenças que conformam perspectivas distintas para aquilo que à primeira vista se apresenta como o mesmo tema. Comparando *O cachorro e o lobo* com *Essa Terra*, percebemos que o vínculo entre os dois romances se deve à continuidade da história dos personagens que no primeiro romance fica em aberto. Há, entretanto, profundas diferenças com relação à estruturação desses romances que interessam observar.

Numa primeira leitura é possível reconhecer entre eles uma continuidade temática considerando que o enredo é motivado pelo retorno dos personagens à terra natal. Entretanto tanto a partida quanto o retorno dos personagens nesses romances são

marcadas por diferenças que imprimem ao tema tons e estilos distintos. Essas diferenças se expressam na matéria, mas, sobretudo, na forma. Em *Essa Terra* estamos diante de um estilo denso e carregado de tensões que dramatiza os conflitos vivenciados pelos personagens de modo a envolver o leitor na própria confusão que os personagens experimentam.

Como vimos, a narrativa de *Essa Terra* é introduzida por um narrador testemunha que organiza o relato. Aos poucos, a trama evidencia a posição de protagonista do personagem que narra, chamando atenção para a impossibilidade de relatar uma experiência contraditória e conflituosa de modo organizado e com contornos definidos. A caracterização dos personagens, embora apresente contornos que os fixam em determinadas posições, é construída a partir de um movimento de aproximação que torna as posições móveis e complexificam essa caracterização.

O infortúnio e a loucura que acometem as personagens expressam uma situação de perda do controle relacionada às escolhas e aos conflitos que eles experimentam como decorrência dessas escolhas. Procedimentos como: a variação da posição do narrador, a quebra do andamento e da sintaxe, a irrupção de diferentes vozes, a confusão de tempos e espaços contribuem para que a perda do controle experimentada pelos personagens se processe na própria narrativa. O resultado dessa combinação é a passagem do simples relato para a narrativa de efeito estético que confere ao romance uma complexidade em relação a qual o leitor não pode se colocar numa posição passiva de quem apenas observa. Diante da impossibilidade do personagem que narra manter-se à distância daquilo que é narrado, o preceito épico da objetividade do relato é solapado, convocando a participação do leitor, destruindo “no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida” (Adorno, 2012, p. 61).

Levando em consideração os procedimentos e as estratégias narrativas desse primeiro romance, a comparação com o segundo revela mais rupturas do que continuidades. Não é apenas o intervalo de vinte anos que separa *O cachorro e o lobo* de *Essa Terra*. Esse intervalo, aliás, num primeiro momento, atua como índice de algo que se repete nos dois romances, já que tanto Nelo, quanto Totonhim depois que partem para São Paulo ficam vinte anos sem retornar ao Junco, sendo também de vinte anos a diferença de idade entre os dois irmãos.

O que separa os dois romances é, em primeiro lugar, o fato de que em *Cachorro e o lobo* a trama, diferentemente de *Essa Terra*, não se desenvolve a partir de uma situação de conflito. Pelo contrário, embora a narrativa evoque as marcas deixadas

pelo retorno e o suicídio do irmão mais velho, o retorno de Totonhim ao Junco é atravessado pelo desejo de reconciliação do personagem com o seu passado. Diferente da concisão e da atitude sugestiva que observamos no primeiro romance, a narrativa do segundo apresenta uma prosa prolixa onde proliferam enunciados que buscam contextualizar o leitor. Tendo como referência o intervalo de vinte anos, esse segundo romance investe na comparação entre espaços, tempos e personagens, cuja caracterização é fundamentalmente descritiva, com uso exagerado de adjetivos.

A comparação entre modos de vida ligados à experiência da migração, o contexto de transformação, bem como os conflitos apresentados no primeiro romance são revisitados. Só que nesse segundo as transformações e os conflitos não são dramatizados e incorporados às engrenagens da própria narrativa. Enquanto no primeiro eles emergem da consciência e das ações dos personagens, dos diálogos tensos e das situações a partir das quais eles tomam corpo, no segundo se apresentam com relativa externalidade, e isso se deve à atitude do narrador que se coloca como espécie de cronista. O romance se apresenta como um “diário de viagem” no tempo e no espaço que revisita uma história passada, num misto de tom nostálgico, confessional, memorialístico e judicioso.

Em diversos momentos a narrativa convoca o leitor do primeiro romance a recordar os “acontecimentos” narrados em *Essa Terra* “Para quem não se lembra: minha última boa ação nessa terra, antes de ir para São Paulo [...]” (Torres, 1998, p. 57). Mas essa retomada *como* acontecimentos, que se deixam sumarizar, empobrece a carga de tensão que eles possuem no primeiro, no qual os eventos não são “contados”, tampouco apresentados de modo linear. Embora apareçam em alguns momentos sumarizados e apresentados à distância, eles chegam ao leitor como experiência, exigindo a necessária revisão dos sentidos que aparecem dados na camada aparente dos conflitos.

No segundo a sugestão cede lugar para a explicação, e isso não está relacionado exclusivamente ao conteúdo do que é enunciado, até porque o narrador de *Essa Terra* se expressa, em alguns momentos, de modo mais assertivo do que o Totonhim de *O cachorro e o lobo*, que se apresenta como um sujeito mais maduro, menos ressentido, ponderado. E é justamente para essa distância que interessa olhar, a distância que separa não apenas o narrador Totonhim do primeiro romance desse Totonhim que retorna vinte anos depois, mas, sobretudo a distância de tom e estilo narrativos que faz com que o segundo romance amenize o significado dos conflitos e neutralize de alguma forma a radicalidade dos procedimentos narrativos que no primeiro provocam o leitor.

A narrativa do retorno, à *passeio*, de Totonhim cede lugar ao andamento ameno conduzido por um narrador que pressupõe a adesão do leitor, colocado numa posição de receptor mais do que participante da construção do sentido. Em relação à linguagem, por exemplo, observamos a predominância da prosa coloquial e informal que forja uma proximidade com o personagem, como se fosse possível reproduzir uma relação de identidade entre a experiência e aquilo que é narrado.

Tomando como referência o ensaio de Walter Benjamin sobre o narrador, e em particular o modo como Adorno desenvolve essa reflexão em seu ensaio sobre “A posição do narrador no romance”, a análise comparativa desses romances parece confirmar que em *O cachorro e o lobo* as estratégias narrativas não alcançam a passagem do simples relato para a narrativa de efeito estético. O narrador do segundo romance parece dar um passo em falso em direção à experiência a qual pretende dar forma, à medida que apresenta um tom “de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar” (Adorno, 2012, p. 59). Diferente do primeiro, que, ao se concentrar naquilo que não é possível dar conta por meio do relato, se aproxima da experiência reconhecendo os impasses colocados numa época que não pode mais fazer reviver aquele narrador do qual nos fala Benjamin. Isso porque o ocaso da narrativa está menos referido à existência de narradores isolados do que ao empobrecimento da experiência e das formas de comunicá-la. Nesse sentido, embora possamos projetar a figura do narrador na experiência genuína dos sertanejos contadores de história, a relação que podemos estabelecer com essas figuras não deixará de ser a de expectadores isolados, à medida que não compomos a comunidade de ouvintes que está na base da existência do narrador e das narrativas que ganham vida a partir de uma relação específica. O narrador evocado por Benjamin e as narrativas são, antes, uma determinada relação⁶⁵.

Nesse segundo romance nos deparamos com a hipostasia do foco narrativo que assume a fala do migrante em primeira pessoa. Perspectiva essa que já fora apontada como um avanço em relação às produções nas quais os migrantes, em particular o sertanejo, eram objetos e não sujeitos da representação. Diversos estudos dedicados aos romances de Torres e à figuração do ponto de vista do migrante na literatura brasileira⁶⁶

⁶⁵ É significativo, nesse sentido, que o passo em falso dado pelo narrador de *O cachorro e o lobo* esteja relacionado ao desejo que o escritor manifesta em relação a esse romance, que ele apresenta como “uma homenagem aos velhos contadores de história que a pós-modernidade acabou” (Torres *apud* Moreira, 1997).

⁶⁶ Cf. especialmente: “Migrantes nordestinos na literatura brasileira” (2006), tese de doutorado de Adriana de Fátima Barbosa Araújo, que trata do problema do ponto de vista, reunindo algumas obras entre as quais se inclui os dois primeiros romances da trilogia de Antônio Torres.

costumam destacar essa perspectiva, sem refletir sobre os procedimentos utilizados para que o migrante passe a ter voz, fazendo valer o seu ponto de vista. Boa parte desses estudos, aliás, buscam apontar os efeitos negativos da migração na constituição da subjetividade do migrante a partir do confronto entre duas culturas que seriam regidas por lógicas distintas, vinculando a literatura do escritor à problemática identitária, e multiculturalista.

Martins (1988), em artigo dedicado ao tema da migração temporária⁶⁷, problematiza a expectativa de que a simples escuta do migrante seja tomada como sua realidade profunda e *sua* interpretação do problema, chamando atenção para a dimensão ideológica⁶⁸ que recobre não apenas as representações sobre o migrante, mas também as representações do próprio migrante. É essa expectativa, de que a simples escuta do migrante coincida com a sua verdade, que vemos projetada em alguns estudos atuais que se dedicam ao ponto de vista do migrante nas obras de literatura, em particular nos romances de Torres.

Sobremodo, considerada a partir da afirmação identitária, a simples presença da voz do migrante parece ser suficiente para apontar uma inversão de perspectiva em relação aos discursos em que o migrante figuraria como objeto de representação. Não obstante, embora se afirme enquanto a fala *do* migrante, à medida que repõe certa tonalidade pitoresca, a ficção não deixa de se estabelecer de fora pra dentro, ou de modo a nos fazer perguntar o que seria esse “dentro”, essa projeção de uma voz que estaria depurada daquilo que distorce, desconsidera e desqualifica a experiência.

Na comparação entre *Essa Terra* e *O cachorro e o Lobo*, a caracterização do personagem do pai é um dos aspectos que mais chamam atenção em relação aos resultados da construção ficcional. Enquanto no primeiro romance, a variação do ângulo narrativo e o uso do estilo indireto permitem uma aproximação gradual que conferem uma estatura extraordinária a esse personagem, no segundo essa aproximação se constrói, sobretudo, a partir de um interesse quase pitoresco de Totonhim para quem o

⁶⁷ “Migrações temporárias – Problema para quem?”. José de Sou Martins. Revista Travessia, ano I, nº 1, 1988.

⁶⁸ O modo como Martins compreende a dimensão ideológica da fala do migrante, “constituída por um vocabulário e por uma lógica que não pertencem ao trabalhador e sim àqueles que o dominam e o exploram”, o leva, entretanto, a projetar uma identidade genuína que teria sido “dominada pela lógica da mercadoria e do dinheiro” (Martins, 1988, p. 6), como se essa lógica fosse estranha a sociabilidade de origem. Como apontamos na análise de *Essa Terra*, essa interpretação pressupõe um modo de ser do capitalismo já formado e o entendimento que a reprodução social no contexto de origem do migrante não seria “especificamente capitalista”.

pai representa o resíduo de um modo de vida que se perdeu, do qual ele seria o último depositário.

A diferença da caracterização do pai nesse segundo romance se estabelece em termos de conteúdo, mas, sobretudo de forma. No primeiro, o pai também aparece como representante de um modo de vida tradicional em oposição à mãe e aos filhos que representam a ruptura com a tradição, entretanto, a dramatização da consciência desse personagem permite entrever os conflitos que ele experimenta internamente, complexificando essa caracterização. E a situação narrada, que apresenta a destituição da identidade masculina construída na relação com o trabalho familiar, se mostra decisiva para o modo como o infortúnio do personagem é dramatizado.

Embora estejamos tratando daquilo que esses romances realizam, é significativo considerar aquilo que estaria no plano das intenções do autor para em seguida avaliarmos os resultados. O exame da aproximação de Totonhim com o ponto de vista do pai nos conduziu ao reconhecimento da estatura extraordinária desse personagem, bem como ao reconhecimento da sombra do narrador personagem Totonhim na figura do narrador distanciado que se funde com a percepção do velho. O exame da construção do ponto de vista do personagem que narra nos permitiu avaliar que o movimento de aproximação com o ponto de vista dos “outros” se constitui, sobretudo, como um gesto em direção a si mesmo. Desse modo podemos pensar que a dramatização da consciência do pai teria mais a dizer sobre a visão que o próprio filho tem do pai do que sobre a visão que o pai tem de si mesmo.

O retorno de Totonhim no segundo romance se apresentaria, nesse sentido, como um acerto de contas em relação à visão desencantada que esse personagem projeta na construção de cada um dos personagens da família. Como se o gesto de reconciliar-se com suas origens envolvesse uma aproximação com o pai que confrontasse sua própria visão desencantada que dá a tônica do primeiro romance. Como se passam vinte anos entre a morte de Nelo e seu retorno ao Junco, a atenção de Totonhim, no segundo romance, se volta às mudanças transcorridas nesse intervalo. Entre elas são elencadas uma série de mudanças relativas aos costumes, pois enquanto esteve fora o Junco não havia parado no tempo, embora ainda parecesse conservar alguns aspectos que, comparados à vida que Totonhim leva na grande capital, o conduz a projetar a imagem de uma vida mais tranquila.

Mas o principal efeito desse intervalo é o modo como ele permite que o personagem se distancie da visão desencantada que marca o primeiro romance, onde

simbolicamente o pai também morre. O reencontro com o pai no retorno de Totonhim ao Junco traz o pai novamente à vida. Da imagem do homem derrotado, desgostoso e confinado à mudez, o personagem do pai alcança nesse segundo a imagem de um homem ativo que, no auge dos seus oitenta anos, leva uma vida solitária, mas feliz. Planta sua rocinha, cria suas galinhas, faz sua comida, conversa, canta, se comunicando com os vivos e com os mortos.

De certa forma então, essa reconciliação, além de dissolver a visão desencantada de Totonhim poderia se apresentar como uma aproximação com aquela que seria a verdadeira essência do pai. Trazendo a sua perspectiva para narrativa a partir dos diálogos diretos, o narrador colocaria diante do leitor o verdadeiro “Antão”, que havia superado o “baque da cancela”. Mas, embora no primeiro romance a situação em que o pai é colocado em cena apresente aquela que seria a morte do personagem, é através dessa morte que o personagem vive, no sentido da construção que o traz à vida e o coloca diante do leitor. Em contrapartida, no segundo romance, a vitalidade do pai, enunciada por Totonhim, não corresponde a uma construção sólida do personagem, especialmente tendo em vista a estatura que ele alcança no primeiro.

Um dos problemas em relação à construção do personagem do pai, nesse segundo romance, não se refere apenas à inconsistência do personagem, mas especialmente ao modo como ela implica uma imagem que pretende ser tão fiel que acaba reproduzindo aquela visão pitoresca do sertanejo que o primeiro romance havia confrontado.

Mas o coração do problema, de nossa perspectiva, é especialmente o modo como a construção do personagem do pai busca corresponder às expectativas de reconciliação do narrador personagem com suas origens que, como não pode se realizar em termos objetivos, recorre a projeções compensatórias. O que implica que a aproximação com o pai, nesse segundo romance, pareça apenas uma forma de confirmar aquilo com que o filho gostaria de deparar. Seria o caso de perguntar, nesse sentido, se a perspectiva distanciada do narrador Totonhim desse segundo romance não vai ao encontro daquela perspectiva do observador externo em relação a qual o roceiro pobre figura como um “outro” e se, de alguma forma, o tom familiar que ele estabelece, da posição de quem fala de “dentro”, não implicaria um distanciamento ainda maior com o personagem do pai do que aquele distanciamento que o narrador do primeiro romance estabelece como recurso para dissimular sua posição implicada.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Notas de literatura. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

AMORIM, José Edilson de. *Era uma vez no nordeste*. Campina Grande: EDUFPG, 2008.

_____. A difícil viagem de retorno à aldeia. *Revista Travessia*, São Paulo, ano 15, n.43, 2002.

_____. Migração, dispersão (para ler *Essa Terra*). *Revista Letras Raras*, Campina Grande, v. 6, n.3, 2017.

_____. Loucura, memória, resistência: para ler *Essa Terra*. *Revista Letras Raras*, Campina Grande, v. 7, n.3, 2018.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ANDRADE, Gislene Motta de. *O mítico e o trágico em Essa Terra*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1981.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ARANTES, Paulo Eduardo. O novo tempo do mundo: A experiência da história numa era de expectativas decrescentes. In: *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini [et al.]. 7.ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política - Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, v.1. 8. ed., São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *O capitalismo como religião*. Organização Michael Löwy. Tradução Nélio Schneider, Renato Ribeiro Pompeu. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

_____. *Rua de mão única*. Obras escolhidas, v.2. 6. ed., São Paulo: Brasiliense, 2012.

BOECHAT, C. A. *A região do Colonato: mobilização do trabalho a autonomização do capital na área de Olímpia (1857-1964) no Oeste Paulista*. 2009. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. *O colono que virou suco: terra, trabalho, estado e capital na modernização da citricultura paulista*. Tese (Doutorado em Geografia Humana) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

BOECHAT, C. A.; LEITE, A. C. G.; GIAVAROTTI, D. M.; KLUCK, E. G. J.; TOLEDO, C. A. A mobilidade revisitada: capital, trabalho e subjetivação. *Revista Geografares*, Vitória, jun.-dez. 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.ufes.br/geografares/article/view/15677>. Acesso em: 29 mar. 2019.

BUENO, Luís. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

_____. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

_____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000

_____. Notas de crítica literária – Sagarana. In: *Textos de Intervenção*. Organização Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2002.

_____. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. NOVAES, A. (Org.) *O olhar*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1990.

CHAVES, Vania Pinheiro. Um Novo Sertão na Literatura Brasileira: *Essa Terra*, de Antônio Torres. In: TORRES, A. *Essa Terra*. São Paulo: Record, 2014.

CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

COSTA, Fabiana Ferreira. *Migração e entre-lugares identitários no romance Essa Terra*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2006.

DAMIANI, Amélia Luisa. O lugar, o mundo e o cotidiano. In: ENCUENTROS GEOGRÁFICOS DE AMÉRICA LATINA, 6., 1997, Buenos Aires, Argentina. Anales... Mérida, México: Observatorio Geográfico de América Latina, 1997. p. 1-7. Disponível em: <http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal6/Geografiasocioeconomica/Geografiacultural/67.pdf> >. Acesso em: 3 jan. 2013.

DEFFONTAINES, Pierre. *Geografia Humana do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1952.

FAULKNER, William. *O som e a fúria*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. Entre o passado morto e o futuro incerto. *Revista Matraga*, Rio de Janeiro, v. 1, n.1, p. 30-35, 1987.

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

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção – o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio, 2002.

GAUDEMAR, Jean-Paul de. *Mobilidade do trabalho e acumulação do capital*. Lisboa: Estampa, 1977.

GOLDENSTEIN, Lea; SEABRA, Manoel. Divisão territorial do trabalho e nova regionalização. *Revista do Departamento de Geografia*, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1982.

GONÇALVES, Rogério Gustavo. *O percurso da memória nos romances de Antônio Torres: a constituição do eu na fronteira entre o sertão e a cidade*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2014.

_____. Memória e desencanto em *Essa terra*, de Antônio Torres: um olhar crítico sobre o lugar do retirante nordestino. *Anais do SILEL*, v. 3, n. 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

_____. Entre experiência e invenção: incidências autobiográficas em Antônio Torres. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 47, p. 287-302, jan./jun. 2016.

GUND, Ivana Teixeira Figueiredo. *Por essa terra... destinos itinerantes: os caminhos do sujeito migrante em Antônio Torres*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Juiz de Fora, 2006.

HEIDEMANN, Dieter. Os migrantes e a crise da sociedade do trabalho: humilhação secundária, resistência e emancipação. In: WITTE, D. A. de. (Org.) *Migração, discriminação e alternativas*. São Paulo: Paulinas, 2004.

JAPPE, Anselm. Alienação, reificação e fetichismo da mercadoria. *Limiar*, Guarulhos, v. 1, n. 2, 2014.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2006.

KURZ, Robert. *O colapso da modernização: da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. *Dominação sem sujeito: sobre a superação de uma crítica social redutora*. *Revista Krisis*, n. 13, 1993. Disponível em: <http://www.obeco-online.org/rkurz86.htm>. Acesso em: 29 mar. 2019.

_____. O sentido cultural do século XXI. 1999a. Disponível em: <http://www.obeco-online.org/rkurz7.htm>. Acesso em: 29 mar. 2019.

_____. A expropriação do tempo. 1999b. Disponível em: <http://www.obeco-online.org/rkurz29.htm>. Acesso em: 29 mar. 2019.

_____. A ditadura do tempo abstrato. 1999c. Disponível em: <<http://www.obeco-online.org/rkurz41.htm>>. Acesso em: 29 mar. 2019.

_____. *Com todo vapor ao colapso*. Juiz de Fora: Pazulin; UFJF, 2004.

_____. *Dinheiro sem valor*. Linhas gerais para uma transformação da crítica da economia política. Lisboa: Antígona, 2014.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. “Ponteiros parados” Ou a gênese do cão. In: TORRES, A. *Essa Terra*. São Paulo: 1979.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LÖWY, Michael. A filosofia da história de Walter Benjamin. *Estudos avançados*, São Paulo, v.16, n.45, maio/ago., 2002.

_____. Progrès et catastrophe. La conception de l’histoire de Walter Benjamin. *Histoirein*, v. 4, 2003-2004.

MARTINS, José de Souza. Migrações temporárias – Problema para quem? *Revista Travessia*, São Paulo, ano 1, n.1, 1988.

MARX, Karl. *O Capital – crítica da Economia Política*. Livro I, Tomos I e II. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MEIRELES, Cecília. *Os melhores poemas de Cecília Meireles*. Seleção Maria Fernanda. São Paulo: Global, 2002.

NOVAIS, Cláudio Cledson; SEIDEL, Roberto Henrique (Org.). *Espaço nacional, fronteiras e deslocamentos na obra de Antônio Torres*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2010.

OLIVEIRA, Acauam Silvério. *O fim da canção? Racionais MC’s como efeito colateral do sistema cancional brasileiro*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

OLIVEIRA, Francisco de. *Elegia para uma re(li)gião: SUDENE, Nordeste. Planejamento e conflito de classes*. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. A questão regional: a hegemonia inacabada. *Estudos Avançados*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1993.

OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Ruben Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1969.

POSTONE, Moishe. *Tempo, trabalho e dominação social: uma reinterpretação da teoria crítica de Marx*. São Paulo: Boitempo, 2014.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1981.

_____. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1992.

RENTE, Renata Santos. *Região geográfica e o regional na literatura brasileira: a representação do sertão em Guimarães Rosa e os debates sobre a formação do Brasil*. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2013.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. *Manuelzão e Miguilim (Corpo de Baile)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

_____. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SANT'ANNA, A. R. O suicídio do herói. *Revista Veja*, São Paulo, n. 408, p. 116, 30 jun. 1976.

SARTRE, Jean Paul. *Situações I*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

_____. *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 2006.

_____. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SENETT, Richard. *A corrosão do caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SCHOLZ, Roswita. O valor é o homem. *Novos estudos Cebrap*, São Paulo, n.45, p. 15-36, 1996.

_____. O sexo do capitalismo. Teorias feministas e metamorfose pós-moderna do patriarcado. *Revista Krisis*, n. 1-2, 2000. Disponível em: <http://obeco.planetaclix.pt/roswita-schloz.htm>. Acesso em: 29 mar. 2019.

SILVA, Jeane Lima da. *Caminhos e descaminhos da desterritorialização: espaço, identidade e memória no romance Essa Terra*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2013.

TEM que ser baiano?. Diretor: Henri Gervaiseau. São Paulo: Brasil Alô, 1993. 1 VHS (47 min.).

TOM ZÉ. São, São Paulo. In: TOM ZÉ. *Grande Liquidação*. Rozemblit, 1968. 1 LP.

_____. Complexo de épico. In: TOM ZÉ. *Todos os olhos*. Continental, 1973. 1 LP

TORRES, Antônio. *Essa Terra*. São Paulo; Rio de Janeiro: Editora Record, 2014.

_____. *Essa Terra*. São Paulo: Ática, 1979.

_____. *O cachorro e o lobo*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *Pelo fundo da agulha*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

VAINER, Carlos B. Trabalho, espaço e Estado. Questionando a questão migratória. *Cadernos IPUR*, Rio de Janeiro, v.1, n. 1, p. 6-43, 1984.

_____. Estado e migrações no Brasil: anotações para uma história de políticas migratórias. São Paulo: *Revista Travessia*, n. 36, p. 15-32, jan.-abr. 2000.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. Migrantes dos Espaços (Sertão, Memória e Nação). *Letterature D'America*, Roma, n. 396, 2000.

VICENTE, Gil. Obras primas do teatro vicentino. 2.ed. Organização Segismundo Spina. São Paulo: Difel, 1975.

VICENTINI, Albertina. O sertão e a literatura. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, Universidade Federal de Goiânia, ano 1, v. 1, n. 1, p. 41-54, 1998.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. Região e classe no romance. In: *A produção social da escrita*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

_____. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. *Revista Usp*, São Paulo, n.65, p. 210-224, mar./maio 2005.