

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – ESTUDOS DA LINGUAGEM

Yuri Moura Lima Amaral de Souza

Torto Arado: o sinuoso caminho entre o político e o literário

Mariana, MG
2023

Yuri Moura Lima Amaral de Souza

Torto Arado: o sinuoso caminho entre o político e o literário

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras, ao curso de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Ouro Preto.

Linha de pesquisa: Linguagem, memória e cultura

Orientadora: Prof^a Dr^a Mônica F. R. Gama

Mariana, MG
2023

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

S729t Souza, Yuri Moura Lima Amaral de.
Torto Arado [manuscrito]: o sinuoso caminho entre o político e o literário. / Yuri Moura Lima Amaral de Souza. - 2023.
120 f.

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Fernanda Rodrigues Gama.
Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro Preto. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem.
Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

1. Realismo. 2. Torto Arado. 3. Literatura moderna. 4. Lukács, György, 1885-1971. 5. Vieira Junior, Itamar, 1979-. I. Gama, Mônica Fernanda Rodrigues. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 821.134.3(81).09(043.3)

Bibliotecário(a) Responsável: Iury de Souza Batista - CRB6/3841



FOLHA DE APROVAÇÃO

Yuri Moura Lima Amaral de Souza

“Torto Arado: o Sinuoso Caminho Entre o Político e o Literário”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos da Linguagem.

Aprovada em 31 de outubro de 2023

Membros da banca

Profa. Dra. Mônica Fernanda Rodrigues Gama - Orientadora - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP

Profa. Dra. Carolina Anglada de Rezende - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP

Prof. Dr. Alex Alves Fogal - Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET-MG

Profa. Dra. Mônica Fernanda Rodrigues Gama, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 31/10/2023.



Documento assinado eletronicamente por **Monica Fernanda Rodrigues Gama, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 18/12/2023, às 11:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0615963** e o código CRC **0103548E**.

Agradecimentos

Agradeço à minha mãe, Maria Nadir, por seu apoio incondicional e também pela paciência; à Mônica, minha orientadora e amiga, pela atenção e pelo cuidado relativos à elaboração desse trabalho, pela rara humanidade e pelo carinho com os quais desempenha a função de orientadora e de professora; à Milena, pelo apoio, pela paciência, pela escuta, pelas horas intermináveis de conversa e pela cumplicidade; à Dayane, pela amizade, pelas centenas de horas de conversa, pelo encorajamento e pela revisão cuidadosa; ao Erick, também pela troca de ideias, pelo apoio e pela generosidade; à Luiza (Luzia), minha irmã por alguns meses, por me aturar, pela escuta e pelas ajudas com a língua estrangeira; ao Gabriel, pela generosidade, pela troca de ideias, pela companhia nos – bares – vários cafés depois da academia e pela paciência com o megazord da tagarelice e do humor duvidoso formado a partir da união da dupla dinâmica Dayane e Yuri; aos meus irmãos Dimitri e Rodrigo, pela paciência e pelas trocas de ideias; ao meu irmão Victor, pela leitura, pelas longas horas de conversa e por todo o conhecimento compartilhado; ao Alex e ao Paulo, pela atenção, pela disponibilidade e pela leitura cuidadosa deste trabalho; à Carolina, pelas aulas desafiadoras do estágio obrigatório de mestrado, pelo compartilhamento do conhecimento, pelas recomendações de leitura e pela disponibilidade; aos colegas do grupo de estudos Transgredientes e também aos colegas do grupo de estudos sobre literatura e realismo da UFMG, pela troca de ideias e pelo aprendizado; Ao Itauan, ao Zé e ao Marcos, amigos de longa data.

Por fim, agradeço profundamente a todas as pessoas que me apoiam e que me apoiaram ao longo da jornada que foi a elaboração desse trabalho e também a minha graduação, bem como aos trabalhadores da UFOP e da CAPES, professores, técnicos e terceirizados, sem os quais essas instituições não se mantêm de pé e sem os quais, portanto, essa dissertação não poderia se materializar.

Esta pesquisa contou com o apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Resumo

Com o estudo do modo de composição realista e seu caráter histórico-dialético, investigamos a relação entre um modo de representação da conjuntura social brasileira, sua formulação estética e a recepção em uma celebrada obra de literatura contemporânea, *Torto Arado* (2019). Apresentando três narradoras que contam suas vidas, o romance aborda o relato pessoal de mulheres negras em um Brasil rural. A partir de uma discussão sobre aspectos do modo de composição e representação realista como movimentos de uma aproximação à realidade, a análise focaliza a construção formal das narradoras do romance, bem como a elaboração do seu enredo e a maneira como a obra parece sobrepor, na transposição de fatos e questões sociais em tema e motivo, estes últimos à própria construção estética. Investiga-se, a partir dessa obra de literatura contemporânea, as possibilidades e limites da literatura enquanto espécie de documento que busca denunciar problemas de nossa realidade em seus níveis mais aparentes e, por isso, acaba por se situar em um terreno que se afasta, em alguma medida, tanto do documento quanto da literatura. O estudo da construção das formas de representação e de narração presentes em *Torto Arado* parte da investigação conceitual do realismo em alguns textos da obra de György Lukács.

Palavras-chave: Realismo; *Torto Arado*; Literatura contemporânea; György Lukács.

Abstract

By studying the realist mode of composition and its historical-dialectical character, we investigate the relationship between a mode of representation of Brazil, its aesthetic formulation and reception in a celebrated work of contemporary literature, *Torto Arado* (2019). Featuring three narrators who tell their lives, the novel deals with the personal accounts of black women in rural Brazil. Based on a discussion of aspects of the mode of composition and realist representation as movements towards an approximation to reality, the analysis focuses on the formal construction of the novel's narrators, as well as the elaboration of its plot and the way in which the work seems to superimpose, in the transposition of facts and social issues into theme and motif, the latter to the aesthetic construction itself. This work of contemporary literature investigates the possibilities and limits of literature as a kind of document that seeks to denounce the problems of our reality at its most apparent levels and, as a result, ends up in a field that is, to some extent, as far removed from documents as it is from literature. The study of the construction of the forms of representation and narration present in *Torto Arado* starts from the conceptual investigation of realism in some texts from the work of György Lukács.

Keywords: Realism; *Torto Arado*; Contemporary literature; György Lukács.

SUMÁRIO

Introdução.....	5
A recepção festiva	7
Resposta política ou entrega estética?.....	14
Capítulo 1.....	20
O realismo entre os realismos	20
1.1 Arte e verdade objetiva	24
1.1.2 Narrar ou descrever?.....	27
1.1.3 A centralidade da categoria de particularidade.....	34
Capítulo 2.....	38
Entre o solo e o céu de Torto Arado.....	38
2.1 Torto Arado entre o sinuoso e o retilíneo	42
2.2 O político, o literário e o estético	49
2.3 Torto Arado e o papel do Estado.....	56
Capítulo 3.....	60
Agência sob tutela: as narradoras do romance e os valores do autor.....	60
3.1. Bibiana, mais ambígua, mais humana.....	64
3.2 Belonísia e os aspectos de uma subjetividade rebaixada.....	78
3.2.1 Um acesso de onisciência	88
3.3 A santa professora.....	90
Considerações finais	101
Referências Bibliográficas.....	111

Introdução

Há literaturas que buscam tematizar as principais contradições sociais e políticas de seu tempo e de sua época e, para tanto, encontram uma forma de expressão justa e adequada em relação à representação desse conteúdo sobre o qual se debruçam. Há, ainda, outras literaturas que, apesar de adotarem para a si a ideia da representação desse conteúdo, de exposição das contradições de determinada sociedade em determinada época, por uma série de razões, não conseguem lograr êxito no sentido de conjugar forma e conteúdo ao representar seu objeto.

Pode-se dizer que *Torto Arado* (2019), ao estabelecer a centralidade da discussão racial e também atribuir papel importante à questão de gênero (ambas fundadas, nesse caso, a partir de uma concepção de memória), apresenta-se como uma obra que ocupa certo lugar de *medium* de uma consciência coletiva e também de resposta ao campo literário, no sentido de abordar em suas páginas questões por muito tempo relegadas, correspondendo, portanto, a determinadas expectativas de uma parcela do público leitor e também a determinado – e crescente – segmento do mercado editorial, o que, apesar de necessário, não garante nada ao valor artístico da obra.

A narrativa de *Torto Arado* (2019) se desenvolve sobre o solo da Chapada Velha, território no centro do estado da Bahia. O espaço é mencionado e marcado de forma mais ou menos precisa, o que não ocorre em relação ao tempo em que se passa a história, sendo apenas possível inferir, partindo de algumas pistas encontradas no enredo, que seria de meados ao fim do século XX. Três narradoras-protagonistas, cada uma correspondente a uma parte distinta do livro, contam-nos a história da família e de seus antepassados, alternando entre um passado mais recente, um passado mais longínquo e suas respectivas marcas. O tom testemunhal das narradoras, que evocam tanto a própria memória quanto a memória dos mais velhos para a construção da narrativa, guia o leitor pelas memórias de um povo que foi construída sobretudo pela transmissão oral intergeracional e cuja defesa, em registro escrito, é de importância ímpar, dado que as narrativas sobre o passado e a própria história estão em constante disputa.

Se, por um lado, constata-se a indiscutível relevância do impacto da obra em nosso cenário editorial e sua importância no sentido de trazer à tona uma determinado conjunto de discussões, por outro, e este é o foco deste trabalho, considera-se os aspectos problemáticos e inconsistentes da própria elaboração literária da obra, quando da transposição dos fatos em tema e motivo do romance.

A arte não se encontra isolada da sociedade e de suas esferas bem como não há relação automática e de mão única entre as bases da sociedade e seu desenvolvimento artístico, trata-se de um primeiro momento em que a arte reflete a realidade objetiva e depois passa também a contar com a possibilidade de incidir sobre ela¹. Um dos eixos do ensaio *Arte e verdade objetiva* (2019), de Lukács, é a ideia de que a obra de arte constitui uma realidade objetiva para além das intenções subjetivas de quem a produz, ou seja, se devemos reconhecer que há uma verdade objetiva e que esta existe independente da consciência humana, no plano estético, devemos assumir a consequente posição desse reconhecimento: entender a obra de arte como parte de uma realidade objetiva, plasmada pelo homem.

A primeira publicação do romance de estreia de Itamar Vieira Jr, *Torto Arado*, ocorre em 2019, após a obra vencer, em 2018, o concurso do Prêmio LeYa (ligado à editora portuguesa Grupo Editorial LeYa, que é a primeira a publicá-lo), destinado a romances inéditos em língua portuguesa. Depois dessa premiação, seguiram-se, em 2020, o prêmio Oceanos, também de caráter internacional, e o prêmio nacional Jabuti. Talvez em razão de a publicação ocorrer a partir de tão importantes premiações e de um sucesso de vendas, a obra tenha suscitado certa urgência de avaliação, muitas vezes com tom laudatório, em intelectuais e escritores.

Um dos trunfos de *Torto Arado* é tentar trazer à tona, no século XXI, um olhar sobre um Brasil rural, agrário, tido por larga parcela da população como próprio do passado, conjugando o *locus* sertanejo a várias pautas ou questões ligadas às discussões sobre diferentes formas de opressão: em primeiro lugar, a história de luta do povo negro no Brasil, seguida pelas relações de servidão, o resgate de religiões de matriz afroamericana, a desigualdade de gênero, a luta pela terra e a necessidade de uma reforma agrária,

¹ “A esta altura podemos tentar um apanhado geral, dizendo que os problemas propostos pelo positivismo crítico e retomados de maneira muito mais requintada pelo marxismo levam a constatar, no domínio das relações entre literatura e sociedade, que: (1) há um vínculo entre a produção do texto e a sociedade a que pertence o autor; (2) este vínculo consiste basicamente na possibilidade de exprimir os traços desta sociedade, fazendo do texto uma representação especial da realidade exterior; (3) ao passarem de “fato” a “assunto”, os traços da realidade exterior se organizam num sistema diferente, com possibilidades combinatórias mais limitadas, que denota a sua dependência em relação à realidade; (4) há portanto uma deformação criadora, devida à tensão entre o desejo de reproduzir e o desejo de inventar; (5) esta deformação depende em parte da discrepância entre o intuito do autor e a atuação de forças por assim dizer mais fortes do que ele, que motivam a constituição de um subsolo debaixo da camada aparente de significado; (6) tais forças determinantes se prendem sobretudo às estruturas mentais dos grupos e classes sociais a que o autor pertence, e que se caracterizam por um certo modo de ver o mundo; (7) o elemento individual puxa a expressão estética para um lado, enquanto o elemento social puxa eventualmente para outro o significado profundo, diversificando o texto verticalmente e dando-lhe uma profundidade que obriga a complementar a análise estética pela análise ideológica; (8) na medida em que a superfície aparente do texto é a sua organização formal, a sua camada estética propriamente dita, ela comanda o trabalho analítico sobre a camada profunda, que só se configura através dela, mas que por sua vez a esclarece, de torna-viagem.” (Candido, 2002, p. 56-57)

apresentando inclusive, em breve parte do romance, lampejos de um amor platônico entre duas mulheres – um breve aceno à representação da homoafetividade –, Belonísia e Maria Cabocla.

A recepção festiva

A multiplicidade de questões políticas figuradas na obra se mostrou prato cheio para alguns leitores e intelectuais seguirem determinada receita: verificar a pertinência temática da matéria sobre a qual a obra literária se debruça, estabelecer e traçar relações e paralelos com nossa realidade contemporânea, e, nesse sentido, conferir mais qualidade à obra quanto mais se verifica que ela aponta para um referente externo.

O trunfo, em termos de recepção, torna-se maior ainda quando se percebe que, muito possivelmente, o desfecho da história acontece já no século XXI. Esse último aspecto pode surpreender alguns leitores, pois a impressão que se tem inicialmente é de maior afastamento temporal, o que vai sendo desconstruído ao longo da narrativa por meio da reunião das pistas temporais deixadas por Vieira Junior, promovendo o questionamento acerca das permanências de nosso passado em nosso presente.

O problema, que não é nada novo, parece ser que, via de regra, a discussão da obra literária, do texto, é pautada pela necessidade e pela pertinência temática. Paulo Roberto Pires, em artigo para a *Revista Quatro cinco um*, avalia, ao comentar alguns problemas referentes à recepção de determinadas críticas à obra e algumas de suas respectivas respostas:

Para o jornalista [Casarin], o sucesso de *Torto Arado* não se deve a “qualquer fator extraliterário”, revelando assim uma idealização de que a literatura é boa “em si” e minimizando ou ignorando que a trama de *Torto Arado* se confunde com **a melhor e mais necessária pauta política brasileira – o que está longe de ser defeito e também não é qualidade em si.** (Pires, 2021, grifo nosso)

“A melhor e mais necessária pauta política brasileira” é o conjunto de discussões acerca da história, da luta e da resistência do povo negro no Brasil, o que, certamente – e como formula Paulo Roberto Pires – está intimamente ligado ao sucesso de *Torto Arado*, assim como diversas outras obras nacionais e o caráter de suas respectivas recepções estiveram e estão intimamente ligadas com os momentos pelos quais o país passou e passa. Tal consideração, seguida da avaliação de que isso não constitui defeito ou qualidade *em si*, ainda que se mostre tautológica, faz-se necessária.

Discutir criticamente *Torto Arado* não significa, em absoluto, questionar a importância dos temas e das discussões que o livro pode promover. Essa espécie de desagravo também se faz necessário pois tem sido assustadoramente comum que críticas negativas à obra sejam respondidas em tom de denúncia – movimento feito inclusive pelo próprio autor do romance contra a jornalista Fabiana Moraes². No *tweet* em que Moraes comentava sobre o livro de Vieira Junior, ela avaliava:

Torto Arado é um bom livro, mas: boa parte do entusiasmo vem do mercado editorial sublinhando obra que apazigua a má consciência branca (lembrando aqui Allan da Rosa/Baldwin). Excesso de didatismo incomoda. Às vezes parece aula pra pele clara entender. (Moraes, 2021)³

Ainda que a forma como Moraes tenha se expressado possa ser lida como indelicada por alguns, como ela reconhece em artigo posterior, no *The Intercept*, ela está tratando do *texto* de Itamar Vieira Junior. A resposta, no entanto, é direcionada à pessoa dela. Tal resposta, segundo a jornalista, com insinuações sobre racismo e sobre uma suposta “predileção” de Moraes por autores brancos, representa, por parte do escritor, ferido em suas suscetibilidades, meramente uma tentativa de interdição do debate e da crítica e acaba por justificar e fazer com que sejam necessárias tantas “explicações” ao discutir a obra.

Entre os textos dos que se dedicaram a escrever sobre *Torto Arado*, sobretudo os de 2021, observa-se a grande quantidade de artigos publicados em jornais e revistas *on-line*, dos quais parte significativa apresenta, como veremos, tom laudatório e exclusivamente celebrativo. Como mencionado, deve-se considerar a importância e o peso de tão renomadas premiações e do número de vendas bem como a pertinência temática (por vezes lida como algo suficiente) ao interpretar essa diversidade de escritos parecidos, o que sugeriria uma precoce consolidação.

Artigos como o de Enio Vieira para a *Revista Bula*⁴, ou o de Rodrigo Casarin (que participou de um dos júris que elegeu a obra como vencedora), para sua coluna no site *UOL*⁵, ou ainda o artigo de Danilo Thomaz para o *Guia do Estudante Abril*⁶ representam esse tom

² Tal como exposto no artigo escrito pela jornalista Fabiana Moraes. Disponível em: <https://theintercept.com/2021/02/23/reflexao-minha-avo-torto-arado-lingua-apunhalada-itamar-vieira-junior/> Acesso em: 01 maio 2022.

³ *Tweet* de 19 jan./2021, disponível no perfil da jornalista Fabiana Moraes.

⁴ Disponível em: <https://www.revistabula.com/42530-o-fenomeno-torto-arado/>. Acesso em: 08 maio 2022. Acesso em: 08 maio 2022.

⁵ Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/colunas/pagina-cinco/2021/02/17/mas-torto-arado-e-tudo-isso-mesmo.htm>. Acesso em: 08 maio 2022.

⁶ Disponível em <https://guiadoestudante.abril.com.br/dica-cultural/por-que-gostamos-do-romance-torto-arado/>. Acesso em: 09 maio 2022.

laudatório. Ainda que se pese os propósitos dos textos jornalísticos nesse sentido, como a divulgação da obra e o incentivo à leitura, é estranho que alguns aspectos problemáticos da obra simplesmente não apareçam ou, quando aparecem, sejam-lhes dispensados comentários com sinal invertido, ou seja, são considerados, às vezes, como pontos altos do referido romance. Reproduzo, a seguir, trecho do artigo de Enio Vieira:

Em seu romance, Itamar Vieira criou vozes femininas negras em três capítulos narrados na primeira pessoa. Elas jamais protagonizam romances e contos na produção literária do Brasil. A escrita carrega um tom médio nas frases, sempre bem moduladas, e busca a precisão da palavra. O verbo ganha dos adjetivos e das metáforas. Não há a rispidez para mimetizar a secura do ambiente, nem a exuberância para estilizar a natureza. (Vieira, 2021)

É certo que Itamar Vieira Junior traz algo pouco comum para a representação literária brasileira (ainda que não seja o primeiro, como afirma tão categoricamente o artigo) ao escolher representar a partir da perspectiva de narradoras-protagonistas negras, mas o “tom médio nas frases” é regular no romance e muito similar – se não igual – nas três narradoras, o que faz com que a obra se torne monocorde e funcione como uma espécie de romance em uma nota só, mesmo que seja narrado por três narradoras diferentes. É possível que, a respeito desse tom praticamente idêntico, argumente-se que há a busca de colocar em especial relevo justamente as semelhanças entre as narradoras, mas, por outro lado, também é possível que disso se depreenda uma representação de uma subjetividade mais ou menos homogênea, pouco complexa, superficial.

O que o autor apresenta necessariamente como problema, seja a “rispidez para mimetizar a secura do ambiente” ou a “exuberância para estilizar a natureza”, podem ser traços representativos de técnicas utilizadas por grandes nomes da literatura brasileira para a composição de grandes obras, como *Vidas Secas* e *Grande Sertão: Veredas*, por exemplo, o que indica que o problema não é necessariamente o uso de determinado recurso, mas a justeza relativa a sua adequação para dar conta da matéria narrada. Por outro lado, em *Torto Arado*, se não há “rispidez para mimetizar a secura do ambiente”, há diversas passagens em que se pode encontrar problemas relacionados a determinados aspectos de certas manifestações naturalistas, como recorrentes associações entre comportamentos humanos, das próprias protagonistas e seus pares, e comportamentos animais.

Quanto mais criança via nascer, mais sentia como se meu corpo vibrasse, em movimento, pedindo para parir, como a terra úmida parece pedir para ser semeada; e se não fosse semeada, a natureza faz ela mesma seu cultivo, dando a capoeira, o maracujá-da-caatinga e folhas de toda sorte para curar os males do corpo e do espírito. Depois do fim da estiagem, nasceram crianças como orelha-de-pau em

troncos apodrecidos nos charcos que se tornaram a vazante. (Vieira Junior, 2019, p. 105)

No trecho acima, por exemplo, nota-se esse tipo de procedimento figurativo: a protagonista-narradora caracteriza a si mesma e as crianças recém-nascidas de seu povoado como elementos da natureza, o que pode ser lido como uma tentativa de figurar essas personagens em sua íntima relação com a terra e com seu meio, mas também pode acabar por revelar certo aspecto problemático no que diz respeito à redução dessas formas de vida ao caráter puramente animal e/ou natural. A passagem citada pode denotar tanto uma tentativa de retratar o “Brasil profundo” e certo aspecto de algumas de suas formas de vida, mas também decorrer em certa romantização ou fetichização dessas mesmas formas de vida. Pretender uma representação que equipare formas de vida humanas a demais formas de vida da natureza pode, ao contrário de representar a singeleza, denotar uma redução do caráter humano dessas personagens na direção de uma existência mais elementar desumanizada. Esse procedimento acaba gerando o efeito contrário daquele que o autor parece ter pretendido e que a crítica louvou no livro. Em outras palavras, esse procedimento da "animalização" acaba por representar esses personagens como o *status quo* sempre fez, até porque não é utilizado de modo crítico, como seria o caso se essa representação estivesse nas palavras de um proprietário rural, por exemplo.

Esses artigos, acadêmicos ou jornalísticos, não chamam a atenção para esse tipo de problema que evidencia certas inconsistências na construção dessas narradoras. Ainda que se considere o trabalho de campo de Vieira Junior na comunidade de Iúna como base para a escrita do romance e se pese a ocorrência objetiva de alguns desses comportamentos, figurá-los literariamente dessa maneira pode revelar certo apego descuidado a uma concepção de expressão artística enquanto reprodução fotográfica.

Poucos escritos acerca da obra vão ao texto e o examinam de maneira detida. Parece haver uma impressão de que não é lá tarefa muito recomendável se dedicar a um estudo crítico do romance – e isso se deve, provavelmente, ao número de premiações que a obra conquistou, e também à postura reativa, não só do autor, mas também de parte de seus “fãs”, em relação a críticas à obra. Uma das exceções encontradas, texto que aponta alguns problemas – mais políticos do que propriamente literários – do romance, é o artigo escrito por Rodrigo Soares de Cerqueira. O autor reconhece a importância da obra e destaca sobremaneira aspectos do romance que seriam positivos, mas também aponta alguns problemas, como o possível saldo político do desfecho do romance:

Uma das cenas finais do romance é a despedida de Inácio, filho de Bibiana e Severo, que deixa a fazenda para fazer faculdade, um passo a mais do que havia dado à mãe. A passagem ressoa as expectativas de *Que Horas Ela Volta?*, filme de Anna Muylaert, lançado em 2015, o apagar das luzes da expressão cultural lulista no imaginário nacional. Por um lado, redobrar a aposta na esperança incrustada na metáfora do acesso ao ensino superior dos filhos e das filhas dos setores mais pobres pode soar inocente num livro publicado já sob o signo do bolsonarismo. Por outro, os arcos narrativos das obras são diferentes. (Cerqueira, 2021, n.p)

Ainda que pontual, o questionamento proposto por Rodrigo é muito oportuno. O que pode significar a aposta, ou “redobrar a aposta” em um desenvolvimento inclusivo e democrático, com um desfecho tranquilizante, em que os conflitos se resolvem de maneira paradoxalmente mística e quase natural reencenando uma entrada no século XXI? O filho, chamado **Inácio**, indo para a universidade, as casas de alvenaria sendo construídas e o órgão do governo que garante a possibilidade de as famílias continuarem a ocupar as terras que lhes são de direito, algo nálogo ao INCRA, são alguns dos elementos que apontam para essa aposta, o que é problemático e pode revelar uma posição conservadora e despolitizante do autor diante da consideração de que o livro foi escrito já sob o signo da extrema direita no poder.

Em texto sobre o romance, belamente intitulado de “Geografia lírica do sertão baiano”, para a revista *Quatro cinco um*, Luciana Araújo faz uma resenha elogiosa que, porém, acaba por revelar alguns problemas de leitura, por exemplo no que se refere ao entendimento acerca do período em que se passa a narrativa, pois antecipa a narrativa em cerca de 15 anos⁷. Esse erro de cálculo até poderia, em alguma medida, ser considerado irrelevante, caso o desfecho do romance e o que ele representa não fosse tão significativo para a interpretação da obra. Além disso, a autora faz uma relação entre o ressentimento de Santa Rita Pescadeira (narradora da terceira parte do romance, “Rio de sangue”) e os “tempos de conversão ao evangelismo”, o que representa uma leitura consideravelmente simplificadora, que apenas contrapõe as religiões e ignora o papel da “modernização” das formas de vida na fazenda e o papel das novas gerações como elementos que tornam mais complexas as relações daquele povo com suas tradições.

⁷ A autora afirma que a primeira parte da obra, narrada por Bibiana, dá-se por volta de 1950, mas há, no trecho, menção à Ford Rural, automóvel que só passa a ser fabricado pela Ford já no fim da década de sessenta e início da década de setenta. Como o acidente com a faca se dá quando Bibiana já tinha sete anos de idade, conclui-se que o episódio se passa, no mínimo, em 1976/77.

No que se refere às tradições, Karina Lima Sales⁸ chama a atenção para a maneira como o romance é construído a partir da relação de diferentes gerações daqueles sujeitos – expropriados da terra – com a terra, que representa moradia, solo de onde se retira o sustento para a subsistência, mas que também é o solo onde se dá a exploração desumana a que estão submetidos. Após a consideração de que *Torto Arado* “é um romance denso, com uma narrativa fluente e muitíssimo bem arquitetada”, o que é discutível, a autora emenda: “Pelas suas páginas vicejam denúncias de desigualdades sociais, das violências de gênero, do projeto genocida sempre presente, do peso da fome, do abandono e do desrespeito sofrido pelos trabalhadores rurais”, o que é inegável e, como já mencionado, nada garante ao romance sem seus aspectos propriamente formais.

O artigo de Liana Aragão Scalia⁹ chama a atenção pelo título, “*Torto arado é literatura engajada*”, o qual, apesar de poder soar como mera constatação de uma obviedade, pode ser entendido, após a leitura, como uma reafirmação ou reivindicação, uma defesa do caráter engajado da obra – e de um conjunto de obras. Para Scalia, foi essa “postura” de acadêmico e zeloso servidor público, comprometido com a constituição, que “deu ao livro o que lhe é mais caro e que não pode ser reduzido diante da poesia, das figuras de linguagem, dos arranjos textuais etc.”(Scalia, 2021, p. 249). Parece haver no texto certa pretensão de estabelecer uma relação entre forma e conteúdo em que ambos sejam mutuamente excludentes: de um lado, o que é mais caro à obra, o conteúdo fundado no engajamento evidente e manifesto, de outro, a linguagem e a representação literária.

A autora encerra seu texto refazendo considerações acerca do caráter engajado do romance como se isso garantisse algo à obra e menciona ainda, a fim de tentar comprovar sua leitura, a entrevista de Itamar Vieira Junior ao *Roda Viva*, em que ele, segundo a autora,

[...] já incorporou alguns clichês típicos do campo: “tive cuidado com a universalidade”, “faço referência a textos canônicos”, “como escritor, me interessa a ficção”, “ofereço pistas para que o leitor não receba tudo de bandeja”, “o leitor se encontra com a narrativa na linguagem”, “quero fazer literatura e não documento” (Scalia, 2021, p. 249)

É possível afirmar que a discussão que permeia o romance e que o romance permeia é uma discussão acerca da construção ou reconstrução de algo que passa pelo debate acerca de **uma** identidade nacional, ainda que não pretenda necessariamente estabelecer uma

⁸ Torto Arado: Ancestralidade negra costurada ao tempo e à terra. *Missangas: Estudos em literatura e linguística*. Volume 1, número 1, jul-dez, 2020. p. 186-189. Acesso em: 04 maio 2022

⁹ *Torto arado é literatura engajada*. **Fórum Lit. Bras. Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 13, nº 25, jun. 2021, p. 243-51, . Disponível em <https://doi.org/10.35520/flbc.2021.v13n25a41647> Acesso em: 05 maio 2022

identidade, mas apresentar determinada perspectiva sobre um modo de ler o Brasil. Para tanto, a obra tenta iluminar questões do passado de forma que a reconstrução dessas memórias nos indique algo sobre nosso presente. Ao estudo dessa tentativa de recuperação do passado em *Torto Arado* se dedicam, em seu texto, Eliziane Navarro e Marcelo Ferraz de Paula, desenvolvendo uma investigação acerca do caráter histórico do referido romance¹⁰. Para tanto, a discussão se dá predominantemente no campo sociológico – acerca da matéria que serve como substrato para a composição da obra – e sobre algumas características do que seria o romance histórico. Destaco do artigo uma passagem em que é possível notar uma espécie de síntese das ideias defendidas no texto:

O retorno ao passado ainda é uma necessidade histórica. Ainda que a intenção seja construir uma identidade – latino-americana, neste caso – centrada nas verdades do país colonizado e não na de seu colonizador, é preciso voltar ao passado, em uma espécie de ato crítico-destruidor que refunde os alicerces, para só então construir outra vez. Essa volta ao passado redireciona ao centro o que foi marginalizado. Se antes a história era a representação dos vencedores, agora é a massa que toma o protagonismo em detrimento aos heróis de outrora. O romance histórico, nesse sentido, é uma **resposta política que busca a conscientização, não pelo que é dito, mas pelas ações das personagens**. (FERRAZ; NAVARRO, 2020, p. 18, grifo nosso)

De fato, o retorno ao passado pode ser lido como uma necessidade histórica e passo importante para a tentativa de construção desse “ato crítico-destruidor”, mas não é tão certo que “essa volta ao passado redireciona ao centro o que foi marginalizado”. É preciso que se discuta qualitativamente o caráter desse retorno, sob qual perspectiva ele é feito, sob qual forma se dá a composição e de que maneira ela é executada. Pensar se há alguma relação entre o desfecho do romance, em que há violência, mas parte de uma entidade mística, e que parece depositar certa fé no progresso e nas capacidades do Estado em começar a atender as demandas daquela população, pode (aliado ao número de prêmios recebidos pela obra e à atenção e divulgação na grande mídia) nos fornecer alguns elementos para que pensemos, sem desconsiderar a pertinência temática e, inclusive, em respeito à obra, alguns de seus pontos críticos.

A narração da matéria de *Torto Arado* se dá de modo a construir uma ficcionalização de relato. As ações das personagens são rememoradas e elas as narram de modo retrospectivo. Considerar que são as ações das personagens e não o que é dito que busca a conscientização pode soar problemático no caso de *Torto Arado*, pois, apesar de o romance

¹⁰ O texto também trata do romance *Formas de voltar para casa*, de Alejandro Zambra, mas nos deteremos nas partes do artigo dedicadas ao romance de Itamar Vieira Júnior.

apresentar duas mulheres e uma entidade (feminina?) como narradoras-protagonistas, pode-se perceber, no desenvolvimento da narrativa, que as duas irmãs-narradoras de alguma forma orbitam em volta dos protagonistas de fato, se considerarmos exclusivamente o plano das ações: Zeca Chapéu Grande e Severo. A impressão que se pode ter é que os dois representam espécies de modelos que são seguidos por Bibiana e Belonísia – esta última, apesar de muito próxima ao pai, apresenta uma guinada radical no desenvolvimento da obra e passa a nutrir profundo respeito e admiração por Severo a ponto de buscar seguir seus passos.

Caso consideremos exclusivamente o plano das ações – novamente, em detrimento do que é dito –, mais uma vez o desfecho do romance se destaca e se mostra problemático de forma mais aguda. A resolução do conflito pela via mística, tendo Santa Rita Pescadeira como mentora intelectual (espiritual?) acaba por excluir as irmãs do plano da ação – já que servem apenas como cavalos¹¹ da entidade. Ainda que fossem elas – não são –, teríamos a figura das heroínas, em episódio isolado e espontâneo de violência. Não há “as massas tomando o protagonismo em detrimento dos heróis de outrora”. Há um assassinato como forma de vingança e a conformação das coisas, tudo parecendo caminhar para um futuro melhor depois disso. Há conformação da revolta em vingança. A vingança ali não incendeia, pelo contrário: ela acalma, tranquiliza.

Resposta política ou entrega estética?

Como vimos, há, de fato, uma multiplicidade de denúncias pertinentes na obra, mas isso não está intrinsecamente relacionado à qualidade de sua densidade, fluência ou composição. Nesse sentido, destaca-se parte do artigo de Liana Aragão Scalia, em que ela apresenta uma observação incomum na recepção da obra, sobre algo que salta aos olhos na obra mas foi pouco comentado: o excesso de artifícios dos quais Vieira Junior lança mão para manter certo segredo sobre qual das duas irmãs perdeu a língua.

É nessa tentativa de guardar do leitor o segredo sobre quem perdeu a fala e quem se expressa pelas duas que Vieira Júnior comete o exagero do uso de sinônimos e da repetição do conteúdo velado, que acaba por comprometer a fluidez da narrativa [...]. No conjunto, a bem construída parte “Fio de corte” perde força em decorrência desse arremedo de aliteração, mas é arrematada com a revelação, enfim, de modo poético e emocionante. (Scalia, 2021, p. 245)

¹¹ Pessoa que recebe determinada entidade ou orixá.

Isso a que a autora se refere como um excesso de artifícios também se manifesta ao longo de outras partes da obra, mas, talvez, sem um objetivo ou propósito tão definido como ocorre nesse caso especificamente. Em outras partes do romance de Itamar Vieira Junior, é possível constatar, como se mostrará mais adiante, a recorrência dessa espécie de exagero de recursos, que ora enveredam pela tentativa de *poetizar* a prosa a qualquer custo, demonstrando uma estilização forçada, ora seguem pelo caminho da explicação do que por vezes já está posto pelo próprio desenvolvimento do enredo e das personagens.

Se, por um lado, verifica-se isso que foi chamado de “excesso de artifícios”, por outro, verifica-se a presença de alguns traços de maneira recorrente na obra, como o forte e regular apelo à referencialidade – para além da bestialização, como já mencionado. Nesse sentido, a obra de Flora Süssekind, em sua discussão sobre determinadas manifestações naturalistas e sobre como certos aspectos delas parecem se reapresentar de modo mais ou menos regular na literatura brasileira, mostra-se pertinente como uma das ferramentas para a análise de determinados aspectos do romance. Ainda que haja, por parte de alguns estudiosos do tema, como Luís Bueno e Tânia Pellegrini, críticas¹² ao modo como Flora trata da questão do naturalismo no Brasil, e embora a autora não tenha escrito *Tal Brasil, Qual romance?* pensando especificamente na literatura do século XXI, parece pertinente retomarmos uma avaliação da autora mais específica sobre a recepção literária, na seção “Uma recepção-quase-pragmática”:

Do ponto de vista de sua recepção, o texto naturalista se torna tanto mais eficaz quanto maior for a ilusão extratextual despertada no leitor, quanto mais se tiver a impressão de se ultrapassar a linguagem na direção da materialidade dos “fatos”, do “real”. Como uma espécie de Quixote, o leitor de preferências naturalistas parece impossibilitado de distinguir a dimensão ficcional da literatura por não poder tomá-la ao pé da letra. Acredita no arremedo biológico dos romances de fim de século, na esperança revolucionária de um Jorge Amado, na veracidade jornalística dos romances-reportagem. Acredita neles não enquanto ficção, mas como referencialidade pura. (Süssekind, 1984, p. 98)

Flora Süssekind chama a atenção, no mesmo livro, para que se evite cair também na ilusão de encarar as sucessivas manifestações naturalistas como meras repetições (no fim do século XIX, na primeira metade do século XX e na década de 1970). Obviamente, os contextos são distintos e há diferenças entre essas recorrentes manifestações naturalistas,

¹² Cf. Tânia Pellegrini em **Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70** (São Carlos: EDUFSCar; Mercado de Letras, 1996); **Realismo: postura e método** (*Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, dez. 2007) ; **Moda importada: introdução do realismo no Brasil** (**Itinerários**, Araraquara, n. 39, p.117-138, jul./dez. 2014); Luiz Bueno em **Uma história do romance de 30**.(São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Campinas: Editora da Unicamp, 2015).

mas uma das coisas que parece persistir é o “caráter-quase-pragmático” da recepção, a separação entre a forma e o conteúdo da literatura e a conseqüente tentativa de “ocultamento da qualidade ficcional” desta.

Uma obra fica valorizada desde que análoga ao real. Um escritor, desde que semelhante a uma câmera. Dessa maneira, livra-se o leitor de possíveis estranhezas, de quaisquer ambigüidades que venham a ameaçar sua própria concepção de realidade. Desde que o texto se apresente como análogo ao que se considera como sendo “o” real, ao que se tem por nacionalidade e cultura, seu efeito é tranquilizador [...]. Oculta-se dessa escrita transparente seu caráter de *produção*, como numa mercadoria manufaturada se escondem também os traços do trabalho operário que a produziu. (Süssekind, 1984, p. 101)

Apesar de poder parecer o contrário, como no caso de obras que se pretendam claramente denúncia, o efeito desse tipo de texto tende a ser “tranquilizador”. Também em *Torto Arado*, é possível que a identificação imediata do leitor com o referente externo, em uma espécie de exercício recorrente de verificação relativa a esse mundo referencial que o livro parece estimular, também carregue consigo essa tendência, pois a denúncia, quando se detém na superfície, no fenômeno, sem expor as contradições da realidade objetiva de modo a trazer à superfície, de maneira sensível, suas determinações mais profundas, pode acabar por apenas recolocar essa realidade fenomênica e, em alguma medida, naturalizá-la. Se considerarmos o salto que representa a última parte e o desfecho da obra em relação a seu conjunto, uma solução apresentada pela via mística e que sinaliza para um “progresso” com a marca do que seria o poder reparador do Estado, o saldo da obra pode ser tido como mais conservador ainda, pois se furta de apresentar de maneira mais profunda as contradições em jogo na realidade plasmada e ainda investe no que seria uma solução “fácil” e problemática: no plano da composição literária, o *deus ex machina*; no plano político da trama, a fé no estado democrático de direito, um deus profano.

Por fim, destaca-se que o objetivo deste trabalho não é questionar o sucesso de *Torto Arado*, algo objetivo e inegável – os números estão aí –, mas buscar entendê-lo e focar na discussão de alguns pontos críticos acerca da obra e possivelmente em uma ou outra razão pela qual acreditamos que ela teve essa recepção entusiasmada. Como já foi repetido, parte significativa dos artigos jornalísticos e acadêmicos, das resenhas, dos vídeos e dos comentários são majoritariamente elogiosos e lêem a obra em chave necessariamente positiva e de modo que trata o romance como uma obra praticamente irretocável. Nesse sentido, a principal razão pela qual não nos propusemos a engrossar esse coro reside no fato

de que discordamos significativamente de parte considerável destes apontamentos por razões já apontadas e outras que serão expostas ao longo do texto.

Senão a totalidade, parte significativa das preocupações relativas à representação e à composição literária apresentadas até aqui guardam íntima e estreita conexão com o conjunto do desenvolvimento das discussões acerca do realismo na literatura. Por meio do desenvolvimento feito sobretudo por Lukács da categoria realismo e de como a categoria foi desenvolvida por outros autores, pretendemos, tendo esse material como base para o trabalho, verificar a pertinência de sua mobilização para a discussão do romance *Torto Arado*. Para tanto, a discussão passará pela leitura e análise de algumas categorias – para além de realismo – tais como *reflexo*, *particularidade*, *totalidade extensiva* e *totalidade intensiva*, e o estudo acerca de como essas categorias podem compor, ainda hoje, um importante dispositivo de análise literária.

Em linhas gerais, trata-se de um trabalho que busca se debruçar, na análise do romance, sobre as possibilidades da representação artística da vida humana em sociedade, suas determinações e contradições, e sobre a literatura como genuína forma de conhecimento das determinações dessa realidade e dessas contradições – levando em conta as peculiaridades do reflexo artístico e da representação literária.

Enquanto categoria, o *realismo* já foi definido de tantas formas, apresentando-se para a discussão, como menciona Tânia Pelegrini¹³, de maneira um tanto imprecisa e escorregadia. A impressão que se tem é a de que, a qualquer tentativa de definição do termo, pode se contrapor alguma outra que aponta diferenças, em maior ou menor grau, significativas. Isso certamente denota um potencial referente ao termo, mas tal complexidade muitas vezes o cerca de ruídos que dificultam o debate.

Diante da impossibilidade – e da ausência de pretensão nesse sentido – de esgotar ou mesmo contornar de maneira precisa o debate acerca da categoria e com o intuito de, ainda assim, conseguirmos chegar a tatear uma noção estável com a qual possamos operar nas seções de análise literária que se seguirão a este capítulo, tentaremos, nesta parte do trabalho, discutir aspectos que costumam ser convergentes no que diz respeito às tentativas de uma definição sobre o termo.

Portanto, o percurso escolhido para este capítulo passa, inevitavelmente, pela investigação e pela tentativa de buscar uma definição – entre e a partir de tantas – de

¹³ Pelegrini, Tânia. Realismo: postura e método. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 42, n. 4, dez. 2007, p. 137-155. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4119>. Acesso em: 07 out. 2022.

realismo. Esse movimento se mostra necessário pois, devido à gama de possibilidades e frentes a partir das quais é possível encarar a questão, parte das tentativas de definição do conceito apresentam, entre si, aspectos que, por vezes e a depender da posição e do desenvolvimento teórico, caminham em sentidos distintos e por vezes antagônicos.

Isso não significa uma tentativa de anular ou invalidar outros usos da categoria ou acreditar que, ao fazer essa delimitação, ocorra uma redução do problema, mas, antes, de fazer um recorte teórico para não assumir um compromisso com uma discussão muito mais abrangente do que nossa capacidade e fôlego, além de evitar possíveis confusões acerca do uso da categoria nesses escritos. Diante da necessidade de fazer recortes, no primeiro capítulo nos concentramos em autores que, dentro e fora da discussão de estética e da teoria literária, situam-se no campo marxista, com foco em algumas obras (sobretudo as posteriores a 1930)¹⁴ do filósofo húngaro como György Lukács.

Lukács considera o realismo enquanto método de figuração estética como superior à qualquer outra tentativa de fazer arte, seja por uma via subjetivista, como a *l'art pour l'art*, que nega a objetividade da arte e vangloria o indivíduo criador, seja por um materialismo mecânico e vulgar, que busca reproduzir a realidade aparente em seus mínimos detalhes e, ao considerar apenas um aspecto da realidade objetiva, o mais imediato, enquanto verdade, para na superfície e é, de acordo com Lukács, igualmente problemático – e também subjetivista, dado que o aspecto recortado da realidade eleito para a representação é fruto também do arbítrio da subjetividade do autor.

Para o autor, a literatura realista é ferramenta de conhecimento dos *movimentos do real*, mas não do real tal qual ele se apresenta de maneira mais imediata. Caso assim fosse, ou seja, caso houvesse coincidência imediata entre a aparência e a essência das coisas, seriam dispensáveis tanto a ciência quanto a arte¹⁵. Para exemplificar o alcance desse conceito, podemos retomar as palavras de Lukács em defesa do realismo fantástico. Para ele, algumas novelas fantásticas de Hoffmann e Balzac se mostram realistas justamente devido ao seu caráter fantástico:

A estética marxista, que nega o caráter realista do mundo representado através de detalhes naturalistas (que escamoteiam as forças motrizes essenciais dos fenômenos), considera perfeitamente normal que as novelas fantásticas de Hoffmann e de Balzac representem momentos culminantes da literatura realista, porque nelas, precisamente em virtude da representação fantástica, as forças essenciais são postas em especial relevo. (Marx; Engels, 2010, p. 28)

¹⁴ Fase de produção geralmente ignorada por autores que acusam o filósofo, por exemplo, de ser um defensor acríptico do realismo socialista.

¹⁵ Marx, K. **O Capital** – crítica da economia política. Trad. Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2008, p. 1080

Em outras palavras, a depender do contexto, o elemento fantástico pode ser precisamente o que vem a possibilitar que as forças do real venham a ser deslindadas. Ainda que a ideia aqui não seja tratar do elemento fantástico para a composição realista, a passagem mencionada pode oferecer uma pista para pensar o realismo formulado por Lukács em sentido que o afaste, pelos exemplos de elementos fantásticos, das tentativas de **identificar** o modo realista de representação com o projeto estético-ideológico naturalista.

É essa compreensão complexa acerca do modo de composição realista e seu caráter histórico-dialético que nos interessa para investigar a relação entre representação do Brasil, formulação estética e recepção em uma celebrada obra de literatura contemporânea, *Torto Arado*. Por fim, a opção pelo recorte e pela concentração em textos escritos após 1930 se deu por ser esse o período em que se apresenta seu “caminho em direção à perspectiva artística do realismo”, com o desenvolvimento de questões como a centralidade da ação, da narração (elemento épico) e a objetividade da forma artística, como bem indica Ana Cotrim em seu estudo¹⁶ sobre o realismo de Lukács nos anos trinta.

¹⁶ Cotrim, A. **O realismo nos escritos de Georg Lukács dos anos trinta**: a centralidade da ação. 2009. 391f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

Capítulo 1

O realismo entre os realismos

O romance *Torto Arado* se apresenta como a ficcionalização de relatos pessoais de suas narradoras acerca de determinado período de suas vidas e da vida de sua família na Fazenda Água Negra, seguidos pela última parte do romance, narrada por uma entidade religiosa onisciente, que mistura os elementos mais próprios ao relato e ao testemunho com outras formas de discurso, ora fazendo longas digressões e ensinando uma série de coisas ao leitor sobre sua história e de seu povo de maneira bastante didática, ora se dirigindo diretamente às narradoras anteriores.

Para além dessa forma, o romance configura também uma espécie de denúncia que busca chamar a atenção do leitor para determinados aspectos da realidade rural e sertaneja brasileira, tidos por muitos como superados, mas que ainda existem e cujas consequências se manifestam em nosso cotidiano – o que chamamos anteriormente de pertinência temática.

Eu e Belonísia ouvíamos a conversa das filhas de dona Carmeniuzia e dona Tona. Elas falavam da visita dos patrões às roças da fazenda. Queriam saber se eles haviam chegado por aqui, se tinha levado as batatas do nosso quintal também. ‘Mas as batatas do nosso quintal não são deles’, alguém dizia, ‘eles plantam arroz e cana. Levam batatas levam feijão e abóbora. Até folhas pra chá levam. E se as batatas colhidas estiverem pequenas fazem a gente cavoucar a terra para levar as maiores’ – disse Santa, arregalando os olhos para mostrar sua revolta. ‘Que usura! Eles já ficam com o dinheiro da colheita do arroz e da cana.’ [...] ‘Mas a terra é deles. A gente que não dê que nos mandam embora. Cospem e mandam a gente sumir antes de secar o cuspo’ – alguém disse, num sentimento de deboche e indignação. (Vieira Junior, 2019, p. 45)

Trata-se, portanto, da tentativa de representação de uma determinada realidade e de suas contradições de maneira que o leitor possa, ao ler a obra, identificar em seu enredo e no desenvolvimento das ações de suas personagens uma série de questões que o permitam conhecer e refletir sobre a própria realidade de uma maneira qualitativamente mais significativa.

Considerando essa proposta da obra, é importante compreender que representar determinada realidade em sentido realista constitui um processo complexo que não se identifica – e em alguma medida se afasta – da mera descrição minuciosa de seus aspectos mais aparentes. Interessa-nos analisar em que medida o conteúdo e a forma do romance se conjugam de maneira a tornar sensíveis ao leitor as determinações daquela realidade.

Historicamente, o termo realismo é associado à escola dos realistas franceses:

Como definição estética a palavra “*réalisme*” foi usada pela primeira vez em 1835 para denotar a “*vérité humaine*” de Rembrandt em oposição à “*idéalité poétique*” da pintura neoclássica; mais tarde consagrou-o como termo especificamente literário a fundação, em 1856, do *Réalisme*, jornal editado por Duranty. (Watt, 2010, p. 10)

Essa oposição entre *verdade humana* e *idealidade poética* que migra para a denominação de uma escola literária está presente em muitos manuais de literatura para abordar o realismo. Entre as acepções da categoria *realismo*, difundidas não apenas em manuais, mas também nas universidades, predominam, respectivamente, essas definições que buscam considerar o realismo apenas enquanto escola literária datada do século XIX, em oposição aos valores do romantismo e fortemente associada ao positivismo¹⁷, a certo cientificismo (portadora da expressão de uma visão de mundo – hoje – já ultrapassada e que, portanto, não pode dar conta das demandas do mundo contemporâneo); e a definição de *realismo* que acaba por rebaixar a forma realista a “um conjunto de preceitos rígidos e mecânicos de representação”¹⁸ associados, por sua vez, também à definição que enclausura o realismo no século XIX.

Dessa maneira, é comum que se opere uma fixação (por vezes verifica-se a criação de um espantalho) em uma das acepções possíveis da categoria, eliminando uma série de matizes e nuances do debate e gerando uma identificação necessária entre *realismo* e *naturalismo*, este, por sua vez, uma espécie de exacerbação ou intensificação do primeiro impulso realista de oposição ao romantismo, com manifestações cientificistas e portadoras de certa primazia do caráter fotográfico e do aspecto referencial da representação artística, o que, como se discutirá mais adiante, pode representar, a depender do tipo de *realismo* e do tipo de *naturalismo*, identificação entre categorias praticamente antagônicas. Se nem mesmo no que se refere ao naturalismo, sobre o qual há um entendimento geral menos ambíguo, não é possível aceitar de modo integral uma definição de manual, quando se trata do realismo esse procedimento se revela ainda mais empobrecedor.

O que interessa para esta dissertação é o entendimento e a apropriação da categoria *realismo* em sentido diverso dos brevemente supramencionados, a partir, principalmente, do

¹⁷ Ver Bosi, A. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2021, p.179 e 180.

¹⁸ Bastos, H. **Dimensões do realismo: aproximações teóricas e literatura estrangeira**. Vol. I. Org: Rogério Cordeiro, Luis Alberto Alves, Alysso Sifert. Belo Horizonte: Fino Traço, 2020, p.7.

que foi desenvolvido por Gyorgy Lukács¹⁹ em *Narrar ou descrever* (1964), *Arte e verdade objetiva* (1966), e em *Introdução a uma estética marxista* (1964). Lukács se debruça sobre a adequação ou inadequação de determinados tipos de composição literária (com foco no romance) em relação ao mundo, às possibilidades de exposição de suas contradições e mesmo de sua superação. Tanto em *Narrar ou descrever* quanto em *Arte e verdade objetiva*, Lukács se propõe a discutir sobre a produção literária moderna e em que medida essa produção tem tido sucesso ou falhado ao expressar de forma artisticamente mediatizada as conexões mais profundas da realidade social e suas contradições.

Dado, como mencionado, o caráter escorregadio do termo *realismo* e seu extenso desenvolvimento ao longo de muitas décadas, representa um movimento arriscado o ato de, entre as formulações lukacsianas, pinçar alguma a fim de tentar ilustrar de forma um pouco mais objetiva uma definição possível de realismo. Ainda assim, para que possamos demarcar alguns limites para desenvolver a discussão de forma um pouco mais detida, esse movimento se mostra necessário. Para tanto, optamos por partir de uma formulação lukacsiana presente em seu texto *Marx e o Problema da Decadência Ideológica*:

A profundidade da intuição estética, da aproximação realista à realidade, é sempre constituída – qualquer que seja a concepção do mundo formulada pelo escritor no nível conceitual – **pelo impulso a nada aceitar como resultado morto e acabado e a dissolver o mundo humano numa viva ação recíproca dos próprios homens.** (Lukács, 2015, p. 128, grifo nosso)

Essa formulação condensa parte significativa do que se pode chamar de aspectos mais genéricos da categoria. Ainda que de forma mais abstrata, isso se dá, obviamente, pois devemos considerar que a realidade muda, a situação concreta muda e, portanto, a análise concreta da situação concreta também, mas, ainda assim, o “nada aceitar como acabado” e o “dissolver o mundo em uma viva ação recíproca dos homens” parece se manter firme como um dos núcleos sólidos de uma aproximação realista à realidade. Lukács é, antes de tudo, um humanista²⁰.

¹⁹ O corte cronológico no que diz respeito às obras selecionadas se dá devido ao fato de que o pensamento do filósofo, até a década de 30, possui algumas descontinuidades. Nesse sentido, optamos por estudar obras surgidas em, como se convencionou chamar, sua fase madura.

²⁰ Nesse sentido, é ilustrativa do exposto essa introdução, escrita por Lukács: “Ora, a humanitas – ou seja, o estudo apaixonado da substância humana do homem – faz parte da essência de toda literatura e de toda arte autênticas. Não basta, para que sejam chamadas de humanistas, que estudem apaixonadamente o homem, a verdadeira essência da sua substância humana; é preciso também, ao mesmo tempo, que elas defendam a integridade do homem contra todas as tendências que a atacam, a envilecem e a adulteram. Como todas essas tendências (e, naturalmente, em primeiro lugar, a opressão e a exploração do homem pelo homem) não assumem em nenhuma sociedade uma forma tão inumana como na sociedade capitalista – exatamente por causa de seu caráter reificado e, portanto, aparentemente objetivo –, todo verdadeiro artista ou escritor é um

De forma coerente no que se refere às bases de seu pensamento, Lukács propõe uma aplicação estética da dialética materialista. A partir da ideia de que o produto esconde o processo (no caso material de produção e reprodução da vida social, a mercadoria esconde o processo por meio do qual ela é produzida e aparece como coisa pronta e acabada), por que não pensar a produção artística partindo de consideração análoga?

Nesse sentido, *nada aceitar como acabado* significa, entre outras coisas, não contribuir ou colaborar, via literatura, com a aparência de que de nada mais importa às ações humanas, de que, após o estabelecimento da barbárie, só o que resta a fazer, em termos literários, é produzir, por um lado, uma espécie de fotografia do caos, e retratar todo esse processo não como um processo, mas como produto acabado, ou, por outro lado, voltar-se para uma literatura que, diante do horror do mundo, embrenhe o ser humano dentro dos abismos existenciais de seu universo egóico para que, dessa maneira, se evite mirar a terra arrasada. Ana Cotrim comenta que “Se perseguirmos os lineamentos centrais da perspectiva realista da arte, veremos que, em primeiro lugar, Lukács situa a sua função social primordial no desvendamento e superação do fetichismo na criação artística.” (Cotrim, 2009, p. 7). Considerar que a função social primordial da arte está no desvendamento e superação do fetichismo na criação artística significa postular que é papel da criação artística refletir o mundo desfetichizado, ou seja, refletir o mundo para além das aparências mais imediatas, de suas camadas mais superficiais, plasmando, por meio da obra de arte, o mundo em suas contradições mais profundas, mas de maneira sensível.

É relativamente comum, como pontuado, que acusem o teórico húngaro de buscar prescrever, em termos de produção literária, uma literatura que preconize a fidelidade ao real tal qual ele se apresenta, de maneira fotográfica e estática. Esse tipo de acusação parece desconsiderar alguns pontos centrais de suas formulações a respeito do realismo e até mesmo ignorar que essa tentativa representaria pretensões antagônicas ao que se pode verificar em diversos pontos de sua obra. Lukács parecia se preocupar com esse viés das críticas direcionadas a sua teoria e é notável o cuidado que teve em, recorrentemente, tentar desmistificar essa distorção, como podemos ver no trecho a seguir, quando aborda a totalidade da obra:

A totalidade da obra de arte é intensiva: a ordenação circunscrita e fechada em si das determinações que são objetivamente de importância decisiva para a parcela da vida retratada, que determina sua existência e seu movimento, sua qualidade

adversário instintivo destas deformações do princípio humanista, independentemente do grau de consciência que tenham de todo este processo.” (Marx; Engels., 2010, p. 19).

específica e sua posição na totalidade do processo vital. Neste sentido, a música mais curta é tanto uma totalidade intensiva quanto a maior épica. O que decide sobre a quantidade, a qualidade, a proporção, etc., das determinações apresentadas é o caráter objetivo da parcela da vida apresentada, em interação com as leis específicas do gênero adequado para esta representação. (LUKÁCS, 2019, p. 12)

Nesse sentido, pode-se perceber, por meio da consideração acerca da totalidade intensiva da obra de arte, como a preocupação do autor em relação à representação da vida está muito mais ligada à qualidade desses momentos e porções da vida plasmadas, à seleção e representação desses momentos mais representativos e de suas determinações do que à descrição exaustiva no que se refere à multiplicidade de aparências e à extensão temporal da realidade objetiva.

O filósofo romeno Nicolas Tertulian, estudioso da obra de Lukács, em sua obra *Georg Lukács: Etapas de seu pensamento estético* refaz o movimento de desmistificar as críticas que caminham no sentido de associar o desenvolvimento do realismo lukacsiano com essa pretensa busca pela reprodução fotográfica da realidade fenomênica:

[...] acusar o realismo e seu principal teórico, o marxista Lukács, de preconizar tal critério de “fidelidade pragmática” à realidade é profundamente injusto. A exigência primordial do realismo não é de forma alguma a de uma mimesis pragmática e ingênuo-realista; há sobretudo o cuidado de fazer que, neste microcosmo que é toda verdadeira obra literária, os determinantes essenciais se reflitam em sua totalidade intensiva (não-extensiva). O problema da perspectiva não é colocado de maneira extrínseca, extra-estética, mas examinado na morfologia da obra, e até em seus tecidos capilares. (Tertulian, 2008, p. 60)

Não nos deteremos em uma defesa prolongada do filósofo húngaro, o trecho supracitado é um breve desagravo em relação à multiplicidade de “críticas” que caminham no sentido mistificador acima exposto. Fora isso, acreditamos que a própria obra do autor funcione como resposta às referidas críticas.

1.1 Arte e verdade objetiva

Ideia central para o desenvolvimento do realismo lukacsiano é a ideia de *reflexo*. Lukács aponta para a importância do reconhecimento da existência de um mundo exterior, objetivo, independente da consciência humana: “Qualquer apreensão do mundo exterior nada mais é do que um reflexo do mundo que existe independentemente da consciência pela

consciência humana. Este fato fundamental da relação entre a consciência e a realidade aplica-se também, naturalmente, para o reflexo artístico da realidade.” (Lukács, 2019, p. 1).

Evidenciando as bases de suas formulações²¹, Lukács se contrapõe à teoria burguesa, apontando que, para a consciência dessa classe, seria inconcebível uma teoria justa do reflexo na consciência humana de uma objetividade que existe independentemente dessa consciência. Ainda que aponte isso, o filósofo não deixa de reconhecer que há diversos momentos em que, na prática, a ciência e a arte burguesas captam e refletem movimentos do real. O problema se dá quando da elevação da questão ao conhecimento teórico, pois incorre-se, via de regra, em um materialismo mecânico ou em uma fusão a um idealismo filosófico.

Para Lukács, o conhecimento da realidade, seja a realidade natural ou a realidade social, passa pelo reconhecimento da objetividade do mundo exterior – para além e independentemente de nossa consciência. Reconhecer essa concepção do mundo exterior não passa de um reflexo na consciência de um mundo (que existe independentemente dela) é fundamental também para pensarmos o reflexo artístico da realidade. Este reflexo, por sua vez, não se dará como mero decalque, uma vez que se considera as imagens refletidas tão-somente como pontos de partida²² e não como algo que dá conta de todo o processo do conhecimento. Como já mencionado, se assim fosse, ou seja, se as imagens refletidas da realidade objetiva constituíssem elemento completo e acabado do conhecimento, seriam dispensáveis tanto a arte quanto a ciência, bastaria a observação fenomênica.

O filósofo húngaro considera a teoria marxiana em seu aspecto universal, ou seja, considera a possibilidade de que a teoria e a concepção de mundo formuladas por Marx e Engels forneceriam os princípios para pensarmos a realidade como um todo, dado que a realidade é uma totalidade unitária ainda que multiplamente determinada. A arte não se encontra isolada da sociedade e de suas esferas, bem como não há relação automática e de mão única entre as bases da sociedade e seu desenvolvimento artístico.

Um dos eixos do ensaio “Arte e verdade objetiva” é a ideia de que a obra de arte constitui uma realidade objetiva para além das intenções subjetivas de quem a produz. Ou

²¹ O teórico cita diretamente Marx, Engels e Lenin e Stalin, este último, é motivo de diversas críticas e de polêmica, mas sua menção, no contexto em que se deu, é justificada. Segundo Ana Cotrim, estudiosa da obra de Lukács, é evidente o caráter protocolar das menções a Stalin – muito diferente do que ocorre com Lenin, por exemplo –, “que não figura absolutamente como fonte, aparecendo apenas em quatro passagens, como confirmações pontuais de argumentações já desenvolvidas sobre outras bases, e que se mostram absolutamente prescindíveis.” Para ver mais, Cotrim, A. **O realismo de Georg Lukács dos anos trinta**: a centralidade da ação. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2009.

²² Inicialmente, de maneira muito similar à forma como Aristóteles desenvolve em sua *Poética*.

seja, se devemos reconhecer que há uma verdade objetiva e que esta existe independente da consciência humana, no plano estético, devemos assumir – segundo Lukács – a consequente posição desse reconhecimento: entender a obra de arte como parte de uma realidade objetiva. O processo de reflexo da realidade em nossa consciência seria também um processo de abstração, pois, ao formarmos conceitos sobre essa realidade refletida, formamos e formulamos conceitos que ultrapassam significativamente o nível de nossas impressões sensoperceptivas. Mas o processo não se esgota nesse ponto, pois ao captar os movimentos do real e formular sobre ele leis e conceitos, é necessário retornar a esse real munido desses conceitos e utilizá-los para continuar a pensar o movimento, dado que a tendência da *lei*, do conceito, é de cristalizar a realidade em determinado ponto. Nesse sentido, seria ainda mais complexa e trabalhosa a expressão literária que pretenda uma aproximação realista à realidade, pois, como considera Lukács, se o reflexo artístico não deve renunciar à objetividade da realidade, ele também não deve apresentá-la sem a mediação da particularidade, o que seria desantropomorfizador, de maneira análoga ao fazer científico – que visa o universal.

Para o autor, é duplo o trabalho do escritor realista: conseguir captar as múltiplas determinações da realidade em seu movimento e, a partir disso, conseguir expressar seu reflexo de maneira mediada pela particularidade, transformar essas leis em algo sensível e, por isso, antropomorfizador. Se na realidade objetiva essência e aparência não coincidem, a busca do fazer literário deve ser justamente a busca pela representação em que, por meio da perseguição da particularidade como categoria mediadora entre o que é singular e o que é universal, expressem-se aparência e essência de maneira coincidente, ou seja, que se captem e se expressem precisamente os momentos em que o universal se manifesta no singular.

Na obra de arte realista, a imediaticidade sensível e a essência da realidade se manifestam em uma unidade, ou seja, na configuração artística da realidade; para Lukács, há unidade de essência e aparência, porque não se pode, em uma obra de arte, investigar a essência do real. A obra de arte é uma cristalização, um todo fechado com seu mundo próprio, então, para o filósofo, o grande artista deve justamente fazer essa essencialidade do movimento do real se manifestar em sua aparência. A aparência, considerada como uma primeira camada, mais superficial, e a essência como uma camada mais profunda desse real, com suas determinações e contradições, coincidem na obra de arte realista.

Nesse sentido, a obra de arte não deveria representar o real tal qual ele aparece na realidade imediata. Com o intuito de apresentar essa unidade, a expressão artística deve ter seu mundo próprio, um mundo homogêneo no qual a totalidade intensiva do real se

manifesta. Mundo homogêneo é um mundo em que os elementos que estarão presentes serão organizados e plasmados de uma determinada maneira que faça coincidir aparência e essência, separando o que é central do que é acessório, o que é determinante e o que é secundário, quais tipos de situações são mais representativas e quais não são para tratar de determinada época em determinado contexto. É a justa relação entre forma e conteúdo e não apenas o conteúdo que promove a unidade da obra²³.

A forma nada mais é do que a abstração mais elevada, o modo mais alto de condensação do conteúdo, a intensificação das suas determinações, o estabelecimento correto entre as determinações individuais, da hierarquia, da importância entre as contradições singulares que a obra de arte reflete. (Lukács, 2019, p. 22)

A técnica está inserida dentro da forma, mas não se identifica com ela e tampouco é necessariamente estética. Uma técnica pode ser ensinada e aprendida, assimilada por um escritor. A assimilação de uma técnica específica de escrita não oferece, necessariamente, ao autor, a forma artística pronta. A técnica pode ser entendida como uma ferramenta, um instrumento da criação artística, mas não é a forma artística em si, dado que a forma artística também é reflexo da realidade objetiva e expressão de determinado conteúdo, esta não deve, para o autor, estar sujeita às preferências ou inclinações subjetivas do autor, mas estar subsumida à relação entre forma e conteúdo sob pena de, se elevada em relação a esta, romper a unidade própria da obra de arte realista.

1.1.2 Narrar ou descrever?

Um dos textos mais difundidos sobre a maneira como Lukács desenvolve seu conceito de realismo é o ensaio “Narrar ou descrever? – Contribuição para uma discussão sobre naturalismo e formalismo”, publicado originalmente no ano de 1936, no qual o autor se debruça de forma um pouco mais detida sobre as manifestações literárias então em voga. Talvez este seja um dos poucos textos do filósofo húngaro a constar ainda hoje em alguns cursos de Letras brasileiros. Se considerássemos a pergunta que dá nome ao ensaio apenas como uma pergunta objetiva e estreita, a resposta de Lukács certamente seria: narrar.

²³ “[...] o conteúdo não é senão o mudar da forma em conteúdo, e a forma não é senão o mudar do conteúdo em forma”. Hegel, G.W.F. **Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Compêndio**, 1995, p. 253. *apud*. Lukács, G. **Arte e verdade objetiva**. 2019, p.18. (Disponível em <https://medium.com/katharsis/arte-verdade-objetiva-7010fc7c81ce>)

Inicialmente, por meio de uma leitura de dois romances do século XIX, *Anna Karenina*, de Tolstói, e *Naná*, de Zola, Lukács pontua diferenças acerca do modo de cada um dos autores no que se refere à representação da realidade por meio da literatura. Para comparar algumas características das narrativas, inicia sua análise elegendo um episódio comum aos dois romances, uma corrida de cavalos, e apontando para o que seria o caráter altamente descritivo – exemplo de virtuosismo literário – do texto de Émile Zola: “A descrição de Zola é uma pequena monografia sobre a moderna corrida de trote, que vem acompanhada em todas as suas fases, desde a preparação dos cavalos até a passagem pela linha de chegada, com a mesma insistência” (Lukács, 1964, p. 43). Lukács irá chamar a atenção para o caráter excessivamente digressivo desse episódio: a corrida, com todas as minúcias e os detalhes, não possui conexão orgânica com o conjunto do romance a não ser por um ou outro detalhe superficial, como o fato de que o cavalo vencedor da disputa possuir o mesmo nome da protagonista da trama, o que faz com que se possa estabelecer uma relação – tênue e casual, para Lukács – entre a vitória do animal e triunfo social da personagem.

Em outro sentido, a corrida de cavalos é narrada por Tolstói, em *Anna Karenina*, de modo dramático, em profunda relação com o desenvolvimento da vida das personagens da obra. O momento da corrida, nesse caso, é fundamental e decisivo para o destino das personagens de maneira intimamente conectada com o desenvolvimento do enredo da obra. “Tolstói não *descreve* uma ‘coisa’: *narra* acontecimentos humanos.” (Lukács, 1964, p. 45, grifo nosso). A concentração épica observada por Lukács no episódio está ligada tanto à já mencionada centralidade da ação humana para a obra de arte realista, como para a definição mais genérica de uma aproximação realista à realidade, “nada aceitar como resultado morto e acabado e a dissolver o mundo humano numa viva ação recíproca dos próprios homens (Lukács, 2015, p. 128).

A questão de fundo apresentada por Lukács gira em torno do que seria considerado acidental entre os dois modos de representação artística, um para o qual a corrida funciona como elemento engatilhador ou motivador para o desenvolvimento do drama e outro para o qual o episódio funciona como tentativa de descrever de maneira “acabada e monográfica” um fenômeno social. O autor não postula a abolição do acidental na representação literária, pois, como coloca, sem “elementos acidentais, tudo é abstrato e morto.” (Lukács, 1964, p. 46), mas, para ele, na representação literária realista, até o que pode ser visto como acidental deve guardar uma relação de *necessidade* com o enredo e o desenvolvimento do drama. Há uma relação necessária entre a corrida de cavalos e o desenvolvimento das personagens em

Anna Karenina, pois ali os objetos figuram como elementos de relações humanas. Já em *Naná*, não haveria necessária relação entre o episódio da corrida e o desenvolvimento das personagens; sua descrição minuciosa, “acabada e monográfica”, não consegue superar a casualidade e estabelece uma relação de necessidade com os destinos humanos ali figurados.

Em esforço comparativo análogo, Lukács seleciona mais alguns episódios em que há o que se pode entender por descrição de cenários e tece alguns comentários sobre o modo como operam Zola, Walter Scott, Flaubert e Balzac. Para ele, a descrição praticada por autores que considera realistas, funciona de maneira que desenvolve as tendências e os personagens de um grande drama histórico, ou seja, o cenário não aparece como mera coisa, de maneira casual, mas como elemento necessário e de estreita relação com os sujeitos representados pela obra. Lukács reconhece a extrema habilidade literária de Flaubert, por exemplo, quando trata da descrição praticada por este em *Madame Bovary*, mas também sinaliza para o caráter *casual* do cenário na obra; casualidade, inclusive, sublinhada, segundo o filósofo, pelo próprio Flaubert.

Em Walter Scott, Balzac ou Tolstoi, vínhamos de conhecer acontecimentos que eram importantes por si mesmos, mas eram também importantes para as relações inter-humanas dos personagens que os protagonizavam e importantes para a significação social do variado desenvolvimento assumido pela vida humana de tais personagens. Constituímos o público de certos acontecimentos nos quais os personagens do romance tomavam parte ativa. **Vivíamos** esses acontecimentos. Em Flaubert e Zola, os mesmos personagens são espectadores mais ou menos interessados nos acontecimentos e com isso os acontecimentos se transformam aos olhos dos leitores em um quadro, ou melhor, em uma série de quadros. Esses quadros, nós os **observamos**. (Lukács, 1964, p. 49-50, grifos do autor)

São significativos os verbos grifados pelo autor: viver e observar. Significativos pois, para Lukács, ao viver/participar e ao observar correspondem, respectivamente, o narrar e o descrever. Para o filósofo, o fundamento social dessa distinção deriva da “posição de princípio assumida pelo escritor” (LUKÁCS, 1964, p. 50). Obviamente que não se trata de buscar, com isso, o “narrar” ou o “descrever” em seu estado puro, pois considera-se os modos de expressão literária em suas nuances, valorizando, como em passagens já mencionadas, o trabalho descritivo bem-feito, bem como entendendo que os autores considerados por ele como realistas também se valem da descrição. O próprio Balzac, segundo Lukács, entendeu o papel da descrição como recurso de composição literária e como esse recurso ou técnica adquire um novo estatuto a partir do século XIX.

A questão é mais complexa do que o estabelecimento de uma suposta dicotomia em que *narrar* e *descrever* se excluem mutuamente – há muito de descrição em Balzac e há

muito de narrativa em Flaubert –, Lukács busca investigar as razões pelas quais a descrição, antes um entre muitos modos de representação literária, ter se tornado, no século XIX, o “princípio fundamental da composição”. Para o autor, Balzac compreendeu bem – e melhor do que seus contemporâneos – o papel e o novo estatuto da descrição e a conjugou com o desenvolvimento mais detido do elemento dramático na representação. A complexificação das relações sociais fez com que Balzac percebesse a necessidade do elemento descritivo em seu modo de composição, mas, para Lukács, isso nunca se deu de forma *casual*.

Em Balzac, a descrição opera no sentido de servir como base para a figuração do elemento dramático – base sem a qual o elemento dramático não funcionaria de maneira tão eficaz devido ao caráter progressivamente complexo da sociedade que se formava de modo mais complexo. A essa diferença entre os escritores mencionados, o filósofo atribui o peso da posição social ocupada por estes, sendo os autores aos quais ele atribui uma expressão literária realista, homens que viveram e participaram de alguma maneira dos processos e das mudanças pelas quais a sociedade da época vinha passando; e os autores aos quais ele irá apontar os limites de sua expressão literária para uma aproximação realista à realidade, homens que iniciaram suas atividades já em uma sociedade burguesa “cristalizada e constituída”.

Nesse sentido, para o autor, a recusa em participar desse mundo burguês já cristalizado teria se expressado, nestes autores, na maneira de representar literariamente a realidade objetiva: não são apologetas, são críticos da sociedade burguesa, críticos solitários que apenas observam e descrevem o mundo constituído e acabado²⁴. Lukács parece, coerentemente com seu materialismo, levar em conta a virtude artística dos autores que ele considera naturalistas, situá-los adequadamente como críticos²⁵ do mundo consolidado diante deles, e apontar criticamente que, de alguma maneira, à época²⁶ em que estes autores produzem, em considerável medida, exigiu destes que produzissem – ainda que com suas

²⁴ De maneira diversa do que já foi apontado como uma definição – ainda que genérica – do que seria o realismo para Lukács. “A profundidade da intuição estética, da aproximação realista à realidade, é sempre constituída – qualquer que seja a concepção do mundo formulada pelo escritor no nível conceitual – **pelo impulso a nada aceitar como resultado morto e acabado e a dissolver o mundo humano numa viva ação recíproca dos próprios homens**” (Lukács, 2015, p. 128, grifo nosso).

²⁵ “Os homens que aceitaram a evolução social desta época tornaram-se estereis e mentirosos apologistas do capitalismo. Flaubert e Zola são demasiado grandes e sinceros para seguir êste caminho. Por isso, como solução para a trágica contradição do estado em que se achavam, só puderam escolher a solidão, tornando-se observadores e críticos da sociedade burguesa.” (Lukács, 1964, p.52).

²⁶ Época aqui diz respeito mais ao desenvolvimento das forças produtivas e de reprodução social da vida nos países em que os autores estavam do que propriamente ao ano.

diferenças – de determinada maneira, pelo menos no que se refere à primazia da descrição e do caráter acabado da realidade.

A respeito do naturalismo, Lukács cita Flaubert em sua autocrítica ao seu romance *Educação sentimental*, para explicitar posteriormente o equívoco do autor a respeito de sua visão sobre a própria realidade – que o conduziu a representar literariamente de maneira naturalista. Flaubert observa que o caráter “excessivamente verdadeiro” de sua obra é problemático precisamente pelo fato de que considera pouco artístico reproduzir de forma excessivamente verdadeira a realidade objetiva, sem “um vértice” ou “cume”, mas para o autor o problema de sua obra se encontra apenas nela e não na própria maneira como enxerga a realidade – necessariamente verdadeira em toda sua aparência, em seus detalhes e minúcias. Sobre isso, Lukács pontua que na própria realidade há esses pontos, esses momentos mais expressivos e representativos de transformação, e que a existência da representação desses pontos depende mais de um momento objetivo da realidade histórica do que da subjetividade e da vontade de determinado autor.

Ainda aqui, entretanto, como se dá sempre na gênese de novas formas ideológicas, prevalece o princípio da ação e reação. **O predomínio da descrição não é apenas efeito, mas também se torna causa: causa de um afastamento ainda maior da literatura em relação ao significado épico. A tirania da prosa do capitalismo sobre a íntima poesia da experiência humana, a crueldade da vida social, o rebaixamento do nível de humanidade são fatos objetivos que acompanham o desenvolvimento do capitalismo e desse desenvolvimento decorre necessariamente o método descritivo.** Uma vez constituído este método, e aplicado por escritores notáveis (a seu modo, coerentes), ele repercute, de ricochete, sobre o reflexo literário da realidade. O nível poético da vida social decai – e a literatura sublinha e aumenta esta decadência. (Lukács, 1964, p. 61-62, grifo nosso)

A partir da consideração da centralidade da realidade objetiva para a representação e composição literárias, pode surgir a pergunta ou objeção de que já que determinada forma artística se configura enquanto resposta a uma necessidade objetiva de determinado processo de desenvolvimento e evolução social, não há nada a apontar criticamente. A isso Lukács responde que o reconhecimento da necessidade do desenvolvimento de determinados estilos artísticos não significa considerar que estes estejam todos no mesmo plano, ou seja, a compreensão da necessidade social do estilo não é a mesma coisa que uma avaliação estética deste, dado que a necessidade posta pelo desenvolvimento social “pode ser, também, a necessidade do artisticamente falso, disforme e ruim.” (Lukács, 1964, p. 53). À consecução da tarefa de apenas encontrar equivalentes sociais dos escritores e de suas obras, o autor irá chamar de “sociologismo vulgar”, postura que pretende que problemas estéticos relativos às

obras se resolvam de maneira sumária apenas com o apontamento da gênese social desses mesmos problemas. Esse tipo de “método” acaba por tornar equivalentes as grandes obras artísticas e as obras consideradas por Lukács como fruto do período decadente da burguesia, no sentido de que, a partir do descobrimento da gênese social da obra e no encerramento da questão nesse ponto, pode-se chegar à falsa conclusão de que tais obras são artisticamente verdadeiras, sendo que, como já mencionado, a necessidade de determinada época pode ser também a necessidade do desenvolvimento de uma arte “falsa, disforme e ruim”. Portanto, a apreciação estética e a crítica devem caminhar no sentido de ir além do apontamento e reconhecimento das determinações e da gênese social dos escritores e de suas obras.

Para Lukács, um dos principais sintomas do aspecto decadente do caráter naturalista das obras sobre as quais ele discute em *Narrar ou descrever* é a ausência da figuração da *praxis* humana, o que pode acabar por denotar um mundo não mais construído pelos homens em sua viva ação recíproca, um mundo acabado, de forma radicalmente diferente, por exemplo, do que o autor chama de “poesia primitiva”, conceito que utiliza para se referir tanto a lendas quanto a fábulas e formas mais espontâneas, que trazem consigo, em larga medida, a centralidade da *praxis* humana, motivo pelo qual este tipo de expressão artística resiste ao tempo e ainda guarda consigo um considerável potencial de significação. As condições sócio-históricas nas quais estão inseridos os escritores são determinantes. Lukács consegue apontá-las e discutir sua relação com as obras sem que com isso se pretenda o esgotamento da discussão, pois formula que não basta ao crítico apontar a gênese histórica e social da obra ou encontrar os equivalentes sociais dos autores. Para além disso, Lukács desenvolve a discussão no modo de uma espécie de avaliação formal das obras discutidas. A partir da consideração de que a forma por meio da qual a literatura, mediada pelo sensível e de maneira antropomorfizadora²⁷, capta e reflete a realidade social está determinada pelas condições sociais, evidencia-se o interesse de Lukács em compreender qual processo social está produzindo o desenvolvimento de determinada forma e qual das formas é artisticamente superior.

Uma das principais diferenças apontada por Lukács entre os modos de narrar e descrever está na diferença da perspectiva do narrador. A importância do elemento épico se dá, para além da centralidade da ação, na medida em que o narrador épico se põe a narrar sempre acontecimentos passados cuja hierarquização e cujo ordenamento já foram executados pela própria dinâmica da vida. Nesse sentido, ao narrador épico é mais possível

²⁷ Diferentemente, por exemplo, da ciência, que desantropomorfiza, pois tende ao universal.

a seleção do que é essencial e do que acessório em relação à representação. O que confere o caráter essencial ou acessório aos acontecimentos é o próprio destino das personagens da obra. Para o autor, a principal distinção do drama, em relação à épica é o fato de que quando o narrador/observador é contemporâneo do desenvolvimento das ações, não há o necessário ordenamento e hierarquização da relevância dos acontecimentos para o destino das personagens, o que pode acabar por fazer com que este se perca no “intrincado dos particulares”, que apareceriam para ele como equivalentes devido à ausência de hierarquização por meio da práxis.

Se a descrição, como apontado por Lukács no texto, nivela e iguala todas as coisas – diferentemente da narração, que as distingue e ordena –, ela opera também no sentido de igualar homens e coisas e, portanto, acaba por desumanizar as personagens da obra. A epígrafe do ensaio *Narrar ou descrever* é uma formulação de Marx encontrada na *Crítica da filosofia do direito de Hegel*: “Ser radical é agarrar as coisas pela raiz. Mas, para o homem, a raiz é o homem mesmo” (Marx, 2005, p. 151). Se a primazia pelo modo de representar descritivo afasta o homem de sua própria raiz, se o desumaniza – ainda que se pretenda uma crítica –, este modo se revela artisticamente problemático²⁸.

O método descritivo é inumano. Que ele se manifeste na transformação do homem em natureza morta, como se viu, é só um sintoma artístico de tal inumanidade. A inumanidade se revela plenamente nos intentos ideológico-estéticos dos principais representantes dessa orientação. (Lukács, 1964, p. 76)

Tanto a referência que diz ser o homem a raiz do homem quanto os problemas apontados acerca do modo de representar que tenha como principal técnica a descrição se relacionam intimamente e estão na base da importância fundamental do elemento épico para a composição literária. Para Lukács, tanto o que ele denomina como objetivismo falso e o subjetivismo falso levam a composição épica ao esquematismo e à monotonia. O objetivismo, por um lado, por apresentar a matéria literária como uma série de quadros estáticos, sem a necessária relação orgânica ou a necessária derivação e relação de causalidade entre esses quadros, relegando, por vezes, a ação a mero mecanismo para fazer com que esses quadros não pareçam tão isolados. Por outro lado, no subjetivismo, devido ao seu ensimesmamento, se operaria no sentido de estabelecer uma cisão entre o sujeito e o mundo externo, de forma a não refletir literariamente as relações e as conexões presentes na

²⁸ Retomamos aqui a citação e a ideia já mencionada nesse trabalho: “As coisas só têm vida poética enquanto relacionadas com acontecimentos de destinos humanos. Por isso, o verdadeiro narrador épico não as descreve e sim conta a função que elas assumem nas vidas humanas.”(Lukács, 1964, p. 73)

realidade. Lukács considera que a postura subjetivista, bem como a postura que preza pelo objetivismo, como já mencionado, podem ser fruto de uma inadequação e de um anseio de mostrar uma inconformidade com o mundo que se apresenta aos escritores. Essa inconformidade, que opta, diante do horror capitalista, expressar uma subjetividade que não se misture com esse mundo, uma subjetividade isolada, de um homem trancado dentro de si, acaba por enrijecer e transformar em algo estático de tal forma a subjetividade e a vida íntima do homem que faz com que esse “subjetivismo extremado” acabe por se aproximar da “materialidade inerte do objetivismo”. Ou seja, por diferentes meios, um que preza pela máxima fidelidade descritiva do mundo objetivo aparente na tentativa de que isso por si só evidencie as contradições desse mundo, e outro que encerra o homem em si próprio de maneira a evitar a relação com esse mundo, chega-se, de forma paradoxal, ao mesmo problema: em termos genéricos, a ausência da centralidade da ação humana na representação literária.

Evidencia-se, nesse sentido, a perspectiva de uma classe que rechaça, à sua maneira, o capitalismo que se impõe, mas que o faz a partir da consideração de que se trata de algo dado, acabado e, por vezes, algo cujos efeitos no homem serão tratados como características naturais do próprio gênero humano. Esse tipo de consideração e sua conseqüente expressão literária, independentemente da vontade do autor, acabam por naturalizar e atenuar os efeitos dessas transformações sociais no homem, uma vez que não se revelam e não se representam os processos que engendram essa degradação da vida.

1.1.3 A centralidade da categoria de particularidade

Um dos esforços de Lukács para o desenvolvimento de sua teoria estética é discriminar de maneira detida as diferenças e aproximações entre o reflexo científico e o reflexo estético da realidade objetiva. Sem incorrer em uma espécie de dicotomia intransponível, baseando-se em autores como Hegel e Goethe, o autor expõe, ao longo de sua obra *Introdução a uma estética marxista* (1978) uma espécie de linha do tempo filosófica sobre as diferentes maneiras como se lidou, na filosofia ocidental, com o fenômeno estético e, mais precisamente, com a categoria da particularidade. Não nos interessa aqui revisitar e rediscutir essa questão como um todo, como faz o autor ao longo da obra ao estabelecer a discussão com algumas correntes de pensamento da filosofia ocidental, sobretudo da filosofia alemã, mas nos apropriarmos um pouco melhor do que este entende por

particularidade, por considerarmos que, como o próprio filósofo indica – ao intitular um dos capítulos de sua obra como “O particular como categoria central da estética” –, seja um conceito fundamental para a compreensão e o conseqüente desenvolvimento das questões referentes ao debate estético.

Novamente aqui, chama-se atenção para os fundamentos materialistas da estética lukacsiana, que considera, desde o primeiro texto estudado, *Arte e verdade objetiva*, o estabelecimento da prioridade de um mundo objetivo comum, diferentemente dos idealismos até então praticados que consideravam sempre determinadas “aprioridades” em relação à realidade objetiva, ou seja, que consideravam, em larga medida, que à consciência, à atitude do filósofo ou do pensador, cabia a tarefa de criar e/ou perceber uma realidade, podendo esta ser radicalmente diferente de outras a depender do modo como se buscava apreendê-la.

A defesa de Lukács do materialismo dialético vem a sublinhar especialmente seu caráter superior em relação a esse tipo de atitude. O próprio desenvolvimento do materialismo dialético enquanto método de investigação e análise estética acaba por funcionar ou operar, ao perseguir a “unidade conteudística e formal do mundo refletido” – já presente potencialmente na realidade objetiva – no sentido da busca de uma particularidade como categoria chave que funcione como ponto de mediação, como ângulo objetivo correto e bem situado para o reflexo estético de caráter realista. Isso ocorre pois, se por um lado se nega o idealismo e, com isso, todos os seus *a prioris* em relação à realidade objetiva, por outro, busca-se também negar o suposto caráter verdadeiro da realidade fenomênica mais superficial. Forma e conteúdo, fenômeno e essência, singularidade e universalidade se relacionam dialeticamente e são categorias que também se manifestam umas por meio das outras.

Quando se discute o realismo, uma das questões que pode surgir naturalmente é: que realidade é essa da qual se pretende captar as múltiplas determinações e refleti-las de maneira sensível? Lukács toma como elemento crítico a filosofia positivista e seu respectivo desdobramento no campo literário, o naturalismo, corrente que por via de regra se apega à positividade do real, descreve a imediatez, aquilo que é dado imediatamente à percepção. Ao opor a isso a dialética, ele busca, por meio da análise do movimento do positivo e do negativo, diferentemente da consideração que parte da necessária positividade do real, entender as determinações da realidade. Mas, como na realidade mais imediata não estão necessariamente em evidência os processos que a determinam, é necessário ao autor de

literatura buscar o entendimento dessas determinações, partindo da superfície em direção ao núcleo dessa realidade objetiva.

Para tanto, Lukács considera que se deve buscar a peculiaridade do reflexo artístico que, diferentemente do reflexo científico – que caminha de maneira a perseguir a máxima generalização, superando o conjunto das formas singulares e particulares no sentido de revelar a lei mais geral que determina seus movimentos, o conceito –, é uma espécie de reflexo que deve situar o seu ângulo, a sua perspectiva, nos pontos ou momentos singulares da realidade objetiva em que se pode observar a manifestação do universal: o particular.

Nesse sentido, a obra de arte realista deveria perseguir o momento em que a universalidade e singularidade coincidem, esta mirando para cima e a aquela mirando para baixo, de modo que a materialização do caráter realista se desse justamente na superação de ambas as categorias na direção da particularidade, que representa o ponto de contato entre o singular e o universal. De um lado, o singular, que diz respeito às realidades de sujeitos singulares, e de outro, o universal, que diz respeito ao gênero humano, e, no meio disso, o particular, momento em que o universal se manifesta no singular. Dada a peculiaridade do reflexo estético, de caráter antropomorfizador, não cabe à arte apresentar o universal por meio da formulação de conceitos ou da exposição direta de discussões acerca da realidade, como na ciência, tampouco, por outro lado, representar vidas humanas singulares de maneira indistinta, dado que no singular puro e simples existe certo elemento de aleatoriedade e, portanto, determinadas singularidades podem ou não ser apropriadas para a explicitação das determinações da realidade objetiva. Nesse sentido, a busca da particularidade é a busca do momento em que a universalidade se manifesta na singularidade. Por isso, considera-se que a particularidade é o ponto central (e médio) próprio do reflexo estético²⁹.

Por meio do contato com esse tipo de formalização de conteúdo, em que há a concentração de determinados momentos representativos de maneira dramática, pois a representação literária deve selecionar cuidadosamente sua matéria, Lukács considera que o homem enriquece sua personalidade de maneira mais significativa do que com a própria experiência com os fatos da realidade objetiva. Com isso não se deve confundir a defesa de uma teoria que pretenda a arte como salvação da humanidade, dado que a personalidade

²⁹ Tal como gnosiológico, o reflexo estético quer compreender, descobrir e reproduzir, com seus meios específicos, a totalidade da realidade em sua explicitada riqueza de conteúdos e formas. Modificando decisivamente, do modo acima indicado, o processo subjetivo, ele provoca modificações qualitativas na imagem reflexa do mundo. A particularidade é sob tal forma fixada que não mais pode ser superada: sobre ela se funda o mundo formal das obras de arte. O processo pelo qual as categorias se resolvem e se transformam uma na outra sofre uma alteração: tanto a singularidade quanto a universalidade aparecem sempre superadas na particularidade. (Lukács, 1978, p. 161)

enriquecida pela obra de arte realista também se encontra determinada de outras maneiras para além disso (classe, raça, gênero e ainda experiências de ordem pessoal), mas que se pense a expressão literária em sua potencialidade enriquecedora em sentido emancipador, humanista, em relação e em conflito com essas formas de dominação.

Capítulo 2

Entre o solo e o céu de *Torto Arado*

As determinações políticas e sociais mais profundas do modo de produção e reprodução da vida, ainda que com determinados avanços e retrocessos, mantém-se, por isso consideramos que o substrato de parte significativa dos problemas referentes ao reflexo artístico e à representação literária apontados por Lukács também perdura.

Nesse sentido, faz-se necessária uma inflexão que busque verificar o saldo desses debates entre a teoria lukacsiana e algumas formulações de autores brasileiros, ao considerar a especificidade do Brasil, país com passado colonial e na periferia do capitalismo global, em relação às nações de onde surgiram as obras discutidas pelo autor. Assim, a discussão relativa aos problemas de composição de *Torto Arado*, desde a seleção de sua matéria e dos problemas representados na obra até a forma como se opta por representar essas questões e também a construção de suas narradoras e personagens.

Flora Süssekind, em *Tal Brasil, Qual Romance?* (1984), indica o que seria a dominância de uma estética naturalista, com suas poucas idas e regulares vindas, seu “eterno retorno”, bem como as formas pelas quais foi recriada no Brasil. A autora, e nisso converge com esse ponto de sua obra a obra *O naturalismo no Brasil* (1965), de Nelson Werneck Sodré, sublinha a sua chegada por aqui, associando suas manifestações e sua recepção à formação do capitalismo, à ascensão e ao crescimento acelerado de uma burguesia urbana, e à busca da construção de uma identidade nacional, no sentido da tentativa de criação de uma nação coesa, sem fraturas ou divisões. A ironia presente nesse movimento parece residir, para Flora Süssekind, no fato de que essa tentativa de construção de identidade nacional represente precisamente a resposta a uma exigência de um modelo estrangeiro cujas bases não se fazem presentes em nosso território³⁰. O desenvolvimento do capitalismo no Brasil se deu de maneira diversa de como ocorreu em nações europeias, nas quais a burguesia desempenhou, por determinado tempo, de fato – comprometida com a destruição das formas sociais feudais e aristocráticas e vendo nisso as bases para sua efetiva tomada do poder político – incontestemente papel revolucionário e, com isso, conseguiu, durante o tempo em que pôde ser revolucionária, produzir e/ou ensejar a produção de expressões e

³⁰ Antonio Candido, em seu ensaio *De Cortiço a Cortiço*, comenta a maneira como o autor de *O Cortiço* conseguiu se apropriar do *exemplo* francês, de Zola, para criar sua obra de acordo com o que para ele seriam características e aspectos nacionais.

representações artísticas, a despeito da posição pessoal dos autores acerca dos rumos da evolução social, também revolucionárias.

Se no caso da Europa é possível pensar no surgimento de um realismo que se mostrou revolucionário enquanto à classe burguesa era possível ser revolucionária e nas manifestações naturalistas como um desdobramento necessário no plano da representação artística a partir do momento em que essa classe percebeu que, tomado o poder, não só não era mais desejável pensar em termos revolucionários como era imperioso frear a charrete da história contra o proletariado que avançava cada vez mais, com a contribuição decisiva das derrotas e dos massacres da primeira metade do século XIX, rumo ao entendimento de que seus interesses já não poderiam mais ser conciliados com os interesses da burguesia, no Brasil esse movimento ocorre de maneira substancialmente diversa. Por aqui, o processo foi qualquer coisa que não revolucionário e à ascensão da burguesia e à consolidação do capitalismo corresponderam a acomodação das classes senhoriais e a permanência de diversos traços da “antiga” organização social e política, tema recorrente em obras de Machado de Assis e estudado por autores que se dedicaram a ele, como, por exemplo, Roberto Schwarz.

Nesse contexto, um desses traços mais marcantes foi a persistência da escravidão e de um complexo de relações sociais que se ligavam direta ou indiretamente a ela; de acordo com formulação de Florestan Fernandes sobre o tema, em *A Revolução Burguesa no Brasil* (1976):

A persistência da escravidão, seja no meio rural, seja no meio urbano, fez com que todo esse complexo colonial do trabalho se perpetuasse em bloco, ao longo do século XIX, dificultando a formação, a diferenciação e a expansão de um autêntico mercado de trabalho (ao lado do mercado de escravos) e facilitando a ultra-exploração do liberto e do “homem livre” ou “semilivre” que vivessem de sua força de trabalho. Isso concorreu para criar uma bifurcação na evolução econômica: o crescimento da economia urbano-comercial (na qual se dá primeiro a emergência e a expansão do “trabalho livre” como mercadoria) segue paralela à exclusão do escravo, do qual procedia, em última análise, o excedente econômico que possibilitava e dinamizava aquele crescimento. Por isso, os progressos imediatos da modernização e do grau de descolonização imanente à emancipação nacional não liberam o escravo nem livram a economia do trabalho escravo. Ao contrário, a modernização de tipo neocolonial e a descolonização contida vão alimentar-se da perpetuação em bloco do sistema de produção colonial e dele iria depender tudo o mais (a viabilidade da emancipação nacional, a continuidade e a expansão da ordem social escravocrata e senhorial depois da Independência, a eclosão do mercado capitalista no setor urbano-comercial etc.). (Fernandes, 1976, p. 191-192)

Como o paternalismo, as relações de favor e a continuidade da superexploração da força de trabalho, essa matéria se liga diretamente à parte significativa do conteúdo

representado no romance *Torto Arado*, que trata, em linhas gerais, da história de uma família negra que vive, já na segunda metade do século XX, sob a tutela de uma espécie de senhores³¹ de terra, vendo-se obrigada a trabalhar sem nada receber em troca, dado que a terra para morar, para plantar, criar alguns poucos animais e erguer casas de pau-a-pique já era tida como pagamento. Na obra, há diversas referências ao período colonial e aos seus desdobramentos, algumas muito explícitas e explicativas:

Diferente de Bibiana, que falava em ser professora, eu gostava mesmo era da roça, da cozinha, de fazer azeite e de despolpar o buriti. Não me atraía a matemática, muito menos as letras de dona Lourdes. Não me interessava por suas aulas em que contava a história do Brasil, em que falava da mistura entre índios, negros e brancos, de como éramos felizes, de como nosso país era abençoado. Não aprendi uma linha do Hino Nacional, não me serviria, porque eu mesma não posso cantar. Muitas crianças também não aprenderam, pude perceber, estavam com a cabeça na comida ou na diversão que estavam perdendo na beira do rio, para ouvir aquelas histórias fantasiosas e enfadonhas sobre os heróis bandeirantes, depois os militares, as heranças dos portugueses e outros assuntos que não nos diziam muita coisa. (Vieira Junior, 2019, p. 97)

Percebe-se com facilidade a dimensão panfletária do romance, ou seja, o objetivo do autor de instruir e convencer o leitor de determinada perspectiva política referente ao racismo e outros temas é tão forte que acaba por prejudicar a organicidade da construção estética e mesmo por atrapalhar o próprio objetivo de instruir, ainda mais se considerado o fato de que o próprio desenvolvimento do enredo e das personagens já cumpre a função de expor determinadas relações e contradições, o que faz com que determinados exageros didáticos soem ainda mais desnecessários devido a sua redundância..

A maneira como apresenta o conjunto das questões discutidas no romance, o arco temporal da obra, que vai aproximadamente de 1970 até o início do século XXI, a própria opção pela representação de um “Brasil profundo”³² aliada à forma como se dá na obra a construção de suas narradoras por meio da ficcionalização de testemunho e sobretudo o desfecho da narrativa parecem operar no sentido de informar ao leitor sobre a permanência dessas questões de acordo com determinado viés que não só supõe a possibilidade de solução desse conjunto de problemas no interior da dinâmica capitalista como deposita suas esperanças nesse sentido em um suposto papel reparador do Estado.

³¹ O plural se deve ao fato de que, no desenvolvimento do romance, há a troca da titularidade da propriedade e a chegada de um novo dono que, diferentemente do anterior, constrói casa e passa a viver na fazenda, o que não altera a relação estabelecida entre o proprietário das terras e seus “empregados”.

³² Termos utilizados pelo próprio autor do romance em diversas entrevistas.

Nesse sentido, não só os problemas políticos representados na narrativa parecem se diluir como a própria forma adotada para a expressão disso também se revela problemática: a questão se resolve primeiramente pela via mística e depois disso se deixam mostrar uma série de pequenas concessões aos trabalhadores da fazenda – como a possibilidade de construir casas de alvenaria –, bem como a chegada de um órgão do Estado que seria responsável por garantir que aquelas famílias não fossem despejadas.

Em ambos os casos, trata-se de fé: fé na encantada, fé no Estado. Tanto a encantada quanto o Estado aparecem no desfecho da obra como espécie de *deus ex machina*: a encantada para tentar solucionar a obra, o Estado para solucionar a vida. No sentido das questões brevemente apontadas acima, retoma-se dois traços típicos de determinadas manifestações do naturalismo de acordo com Flora Süssekind: no que se refere ao caráter didático e explicativo se percebe o forte aspecto referencial – cujo efeito é também tranquilizador –, e no que se refere ao desfecho redentor, o efeito tranquilizador materializado de maneira mais evidente ainda.

Isso será discutido de maneira mais detida no capítulo dedicado à análise do texto, mas indicamos que o apontamento e a retomada da discussão acerca desses traços que seriam, para Süssekind, próprios do naturalismo, não representa necessariamente a tentativa de postular uma simples repetição, mas antes o questionamento acerca de determinadas permanências nos modos de representação literária e sua respectiva relação com outras permanências relativas a determinados aspectos das estruturas econômicas e políticas brasileiras.

Sendo considerados esses traços, podem surgir as perguntas: se tanto para Flora Süssekind quanto para Nelson Werneck Sodré as manifestações naturalistas vêm como modo de representação próprio do período de crescimento, ascensão e posterior conformação de uma pequena burguesia (sobretudo urbana), em que termos é possível discutir a continuidade de algumas dessas características de modo marcante e regular no romance de Itamar Vieira Junior? Em pleno século XXI e em um contexto que, por mais que perdurem estruturas significativas e o capitalismo esteja mais do que consolidado por aqui – da maneira que é possível a um país que se situa na periferia do capitalismo –, como se apresentam as diferenças referentes à dinâmica econômica, social e política?

Mas seria melhor a visão que pudesse rastrear na obra o mundo como material, para surpreender no processo vivo da montagem a singularidade da fórmula segundo a qual é transformado no mundo novo, que dá a ilusão de bastar a si mesmo. Associando a idéia de montagem, que denota artifício, à de processo, que

evoca a marcha natural, talvez seja possível esclarecer a natureza ambígua, não apenas do texto (que é e não é fruto de um contacto com o mundo), mas do seu artífice (que é e não é um criador de mundos novos). (Candido, 1991, p. 112)

Ainda que a discussão acerca da gênese social e histórica de *Torto Arado* não seja nosso foco e que a sua busca não constitua um debate propriamente estético e que pode cair em um sociologismo vulgar – quando se pretende esgotar o sentido da obra a partir disso –, como nos indica Lukács, ao menos a indicação dessa confluência constitui etapa importante da construção deste trabalho para que possamos avaliar em que medida forma e conteúdo se relacionam na composição da obra, buscando uma leitura que tenha como um de seus horizontes a formulação de Antonio Candido referida acima.

2.1 *Torto Arado* entre o sinuoso e o retilíneo

Se, por um lado, como mencionado, *Torto Arado* apresenta algumas características que podem ser identificadas como traços problemáticos de determinadas manifestações, por outro, a obra parece se afastar do que é tipicamente tido como um modo de representar naturalista. É o caso, por exemplo, da construção de seu foco narrativo, que se dá a partir de narradoras em primeira pessoa, o que seria incongruente com a proposta de uma literatura que se pretendesse puro registro objetivo – bem como a presença de uma narradora que é uma *encantada*, uma entidade mística –, e também no trabalho com a linguagem que há no romance para dar conta do caráter introspectivo da narrativa, cujas narradoras-protagonistas narram por meio de uma espécie de rememoração. Não parece haver a tentativa no romance, por meio de suposta ausência de trabalho com a linguagem, de disfarce ou de ocultamento do caráter literário do texto, mas com isso convivem o forte aspecto referencial do romance e regulares episódios de associação de seres humanos a animais e elementos da natureza.

A observação do evidente trabalho com a linguagem, por outro lado, apresenta-se também como um dos elementos que enfraquece a narrativa, dado que esta é construída por meio da ficcionalização de testemunhos e, nesse sentido, por diversas vezes, esse trabalho, da forma como é feito na obra, parece descaracterizar as narradoras, fazendo-as soar ora como professoras do leitor, o que não tem propriamente a ver com a observação acerca do trabalho com a linguagem mas que também será discutido, ora demasiadamente poéticas, como esse episódio narrado por Bibiana, ao falar sobre peças de roupas guardadas pela avó em uma mala, “Levantei algumas peças de roupa antigas, surradas, e de outras que ainda guardavam as cores vivas que a luz do dia seco irradiava, luz que nunca soube descrever de

forma exata.”(Vieira Junior, 2021, p. 15). Bibiana, adulta, narra – retrospectivamente – seu passado, um episódio traumático: de onde vem a necessidade ou importância de dizer “luz que nunca soube descrever de forma exata”? Ora, é a “luz do dia seco”. Quem descreve a luz de forma exata e qual seria a *necessidade* disso para o desenvolvimento da narrativa? Note-se que isso não representa necessariamente um problema de acordo com uma representação realista. Isso só se mostra um problema desde que feito de forma que não se vincule de maneira orgânica ao desenvolvimento das ações das personagens e do enredo da obra.

Nesse sentido, observamos que o expediente descritivo na obra, operado a partir da perspectiva das narradoras-protagonistas em primeira pessoa, o que tenderia, segundo Lukács, a transformar o romance em um “rutilante caos caleidoscópico” (Lukács, 1964, p. 69), funciona como um dos elementos que acaba por homogeneizar as subjetividades dos sujeitos ali representados. Às diferentes narradoras se espera que correspondam diferentes subjetividades, manifestadas também por meio de diferenças na forma de narrar, e o que se observa ao longo da obra é precisamente o contrário disso, deixando ao leitor a impressão de que se trata de uma obra na qual a construção do foco narrativo em primeira pessoa se revela como forma sobremaneira arbitrária de expressão daquele conteúdo. Em outras palavras, a percepção de que se trata de narradoras em primeira pessoa que de maneira inexplicável conservam o mesmo tom, a mesma dicção, e em determinadas partes da obra até se mostram oniscientes – e não tratamos aqui da terceira narradora, a quem é “lícito” ser onisciente dado que se trata de uma entidade mística –, pode ser reveladora no sentido ou de que há na obra um narrador onisciente – como fica evidente nas páginas finais da parte do romance narrada por Belonísia, em que ela apresenta um rompante inexplicável de onisciência – para quem as narradoras trabalham ou de que a construção inconsistente destas narradoras permitem que se evidencie, em medida muito maior do que convém à proposta da obra, a intromissão da figura do autor. A esse problema na construção das narradoras se une o conjunto de problemas mencionados anteriormente e que serão trabalhados de maneira mais detalhada no capítulo seguinte, como a perspectiva em considerável medida bestializante das personagens a partir de sua própria perspectiva, determinados momentos lampejos de onisciência inexplicável e, no plano do conteúdo da obra, uma leitura do Brasil que também se revela problemática.

Em artigo intitulado *Inscrições do real em Torto Arado, de Itamar Vieira Junior*³³, Shirley Carreira busca fazer uma leitura do referido romance de acordo com o conceito de realismo afetivo, postulado por Karl Erik Schøllhammer (2012). Inicialmente, cabe ressaltar que o que Schøllhammer toma como realismo já apresenta alguns problemas, primeiro, no seguinte sentido: se já é discutível a proposta que pretende associar o realismo, de maneira fixa, necessariamente aos romances históricos do século XIX, postulando o realismo exclusivamente enquanto escola literária datada e não como método de figuração estética, no caso do referido autor o problema adquire novos contornos, pois os autores que ele menciona como representantes desse realismo³⁴ são justamente alguns dos autores que Lukács classifica como naturalistas e que, em considerável medida, afastam-se, por razões aqui já discutidas, do que ele formula como realismo. Sendo assim, Schøllhammer fixa sua avaliação sobre o que chama de realismo histórico nesses autores e destaca algumas características também apontadas por Lukács como problemáticas para afirmar o caráter antiquado e ultrapassado desse modo de representação. O segundo problema está no fato de que o autor considera, a partir desse conceito discutível de realismo, que certo grupo de autores da literatura contemporânea brasileira supera esse realismo, que estaria ultrapassado, ao buscar um modo de representar que não pretenda uma “[...] volta às técnicas narrativas da verossimilhança descritiva e da objetividade narrativa.” (Schøllhammer, 2009, p. 53).

Nesse sentido, considerando que Carreira (2021) mobiliza o conceito de realismo afetivo como chave de leitura para o romance pelo fato de, supostamente, tratar-se de um conceito que “identifica na literatura contemporânea inscrições do real que se distanciam do realismo histórico e representativo dos séculos XIX e XX” (Carreira, 2021, p. 184), retomaremos uma citação de Schøllhammer – feita de maneira abreviada na página anterior – em que ele trata da nova geração de escritores da literatura contemporânea:

Mas o que justifica ver realismo nessa nova geração de escritores? É claro que ninguém está comparando-os estilisticamente aos realistas do passado, pois não há nenhuma volta às técnicas narrativas da verossimilhança descritiva e da objetividade narrativa. O que encontramos sim, nesses novos autores, é a vontade ou o projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira,

³³ Carreira, S. *Inscrições do real em Torto Arado, de Itamar Vieira Junior*. **e-escrita** Revista do Curso de Letras da UNIABEU, Nilópolis, v.12, número 1, jan./jun. 2021. p.184-198. Disponível em: <https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/view/4241#:~:text=INSCRI%C3%87%C3%95ES%20DO%20REAL%20EM%20TORTO%20ARADO%2C%20DE%20ITAMAR%20VIEIRA%20JUNIOR,-Shirley%20de%20Souza&text=O%20artigo%20objetiva%20a%20an%C3%A1lise,o%20local%20e%20o%20universal>. Acesso em: 16 nov. 2022.

³⁴ Schøllhammer, K. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n.39, jan./jun. 2012, p. 129-148. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9793>. Acesso em: 16 nov. 2022.

frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos. Não se trata, portanto, de um realismo tradicional e ingênuo em busca da ilusão de realidade. Nem se trata, tampouco, de um realismo propriamente representativo. (Schöllhammer, 2009, p. 53)

Ainda que não haja texto do autor especificamente sobre *Torto Arado*, é possível inferir que a obra se enquadraria, também para o autor, no que ele propõe como fruto de uma “nova geração de escritores” que revelariam, por meio de suas obras, um “novo realismo”, principalmente a partir da verificação de um “projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira [...] pelos pontos de vista marginais ou periféricos.”. Em seu artigo, ao esboçar uma definição de realismo afetivo, o autor menciona “uma estética afetiva, em contraponto a uma estética do efeito, e que opera através de singularidades afirmativas e criativas de subjetividades e intersubjetividades afetivas” (Schöllhammer, 2012, p. 138). *Torto Arado* é construído a partir da perspectiva de duas narradoras que são mulheres negras sertanejas e de uma *encantada*. Isso seria suficiente para uma consideração de um “ponto de vista marginal ou periférico” e de um movimento, na literatura, que questione o conceito de representação – traços representativos, para os autores, do realismo afetivo? De acordo com algumas das afirmações presentes no artigo de Shirley Carreira, sim. O texto ainda busca, além da leitura já mencionada, “verificar de que modo o romance produz efeitos sensíveis de realidade, apesar da presença de elementos insólitos, e paralelamente estabelece um diálogo entre o local e o universal.” (Carreira, 2021, p. 186) A tais formulações não corresponde consequente desenvolvimento no texto, sendo a maior parte do artigo constituída de uma espécie de explicação da narrativa, em que a autora passa de forma breve pelas três partes do livro e apresenta ao leitor, alternando entre citações diretas e indiretas com alguns breves comentários, a obra:

A fazenda Água Negra reproduz a estrutura autárquica das fazendas coloniais que centralizavam o exercício de poder. Exercício esse que continua a existir no Brasil do século XXI, em muitos latifúndios que, secretamente, impõem aos trabalhadores um sistema de escravidão. O romance constrói assim um efeito de real. (Carreira, 2021, p. 191)

Aqui se apresentam dois problemas: primeiro, a afirmação de que o fato de a fazenda Água Negra reproduzir certa estrutura das fazendas coloniais que continuam a existir seja suficiente para a construção de um “efeito de real”, como se o mero aspecto referencial fosse o suficiente, e, segundo, tal formulação contraria de maneira direta o que já foi afirmado sobre o romance no sentido da superação de um realismo representativo. À autora só é possível uma leitura de *Torto Arado* no sentido de uma superação do que chama, via

Schøllhammer, de realismo histórico, na direção do que seria o realismo afetivo, por meio da descaracterização, ou de uma caracterização muito estreita, da categoria realismo. Parece ser precisamente devido a certos procedimentos de representação que a autora considera as “inscrições do real” em *Torto Arado*, o que, mais uma vez, aponta na direção oposta de uma das afirmações que constituem o eixo de seu artigo.

A isso se pode objetar que a formulação de Schøllhammer sobre a “estética afetiva” postula uma “estranha combinação entre representação e não representação”, mas não seria essa uma formulação demasiadamente genérica? Não fica claro, nem na formulação do autor nem no artigo de Shirley Carreira, quais são os elementos que garantem ao “novo realismo” esse caráter supostamente não representativo. Sobre esse aspecto da discussão desenvolvida por Schøllhammer, é pertinente uma breve citação de artigo de Alex Alves Fogal, em que ele aponta duas contradições centrais relativas às formulações do autor sobre o tema presentes na obra *Ficção Brasileira Contemporânea*, de 2009:

A performance dramática permite que o artista possa “outrar-se” porque nos mostra a interioridade em seu aspecto exterior. Ao contrário do que aponta Schøllhammer, a dramatização eleva a representação ao seu mais alto grau. Como vimos, do ponto de vista conceitual tal assertiva já seria um problema, mas, somase a isso a contradição na qual o crítico cai algumas páginas à frente, quando analisa o estilo narrativo de Marçal Aquino. Nesse caso, Schøllhammer frisa a “prosa sucinta”, sem “extravagâncias” e com “objetividade na descrição da narrativa”. Ora, como desvincular essas palavras da noção de representatividade? Além disso, não eram essas as características do modelo realista visto como ultrapassado? O mesmo ocorre quando o estudioso nos expõe a forma estética adotada por Fernando Bonassi, na qual enxerga “descrições cirúrgicas” e o “estilo cortante das notícias de jornal”. Nos dois casos o que está em foco é a questão da representação, e como se não bastasse, isso ocorre a partir de uma perspectiva de realismo vulgarizada. (Fogal, 2020, p. 274-275)

É possível perceber que o novo realismo formulado por Schøllhammer traz consigo dois potenciais problemas: não é novo, dado que o que o autor aponta como novo em suas observações remete a características antigas do que ele mesmo chama de um realismo antigo e ultrapassado; nem é realismo, ou se identifica com uma acepção bem estreita da categoria, que se associa a um entendimento de realismo reducionista e simplificador. A seguinte citação, retirada de um ensaio – ironicamente, para o debate – intitulado *Trata-se do realismo!*³⁵, de Lukács, representa apenas um dos vários momentos de sua obra em que o autor trata do conceito de realismo de maneira consideravelmente, senão radicalmente, diversa do que postula Schøllhammer:

³⁵ Ensaio publicado originalmente em 1938. in: **Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo** / Carlos Eduardo Jordão Machado. São Paulo: Editora Unesp, 2016, p. 247-283.

Todo realista significativo elabora – também com os meios da abstração – o material das suas vivências, para alcançar as legalidades da realidade objetiva, **as conexões mais profundas, ocultas, mediatizadas, não imediatamente perceptíveis**, da realidade social. **Como essas conexões não se encontram imediatamente à superfície, como essas legalidades se concretizam de forma intrincada**, apenas tendencialmente, daí resulta, para o realista significativo, um trabalho gigantesco, um duplo trabalho, tanto artístico como filosófico, a saber: em primeiro lugar, descobrir intelectualmente e revelar artisticamente essas conexões; em segundo lugar, porém, e inseparável da relação anterior, **recobrir artisticamente as conexões a que se chegou por meio da abstração** – a superação da abstração. Mediante este *duplo* trabalho surge **uma nova imediaticidade, artisticamente mediatizada, uma superfície configurada da vida, a qual, embora em cada momento deixe transparecer claramente a essência (o que não acontece com a imediaticidade da própria vida), se apresenta, no entanto, como imediaticidade**, como superfície da vida. E, na verdade, como toda superfície da vida em todas as suas determinações essenciais – não apenas como um momento subjetivamente percebido e, por meio da abstração, potenciado e isolado do complexo desta conexão conjunta. É esta a *dialética artística da essência e da aparência*. Quanto mais variada e rica, intrincada e "astuta"(Lenin) ela for, quanto mais intensamente ela abranger a contradição viva da vida, a unidade viva da contradição de riqueza e unidade das determinações sociais, tanto maior e mais profundo será o realismo. (Lukács, 2016, p. 259-260, grifos do autor em itálico, grifos nossos em negrito)

Pode ser problemático pensar em *Torto Arado* como representante disso que seria esse novo realismo, na medida em que a obra, se por um lado tenta fazer uso de certa “presentificação” ao se valer de narradoras protagonistas, por outro lado, acaba revelando, devido à inconsistência destas narradoras, a artificialidade relativa ao emprego desse tipo de recurso. Para Shirley Carreira, parece suficiente para considerar a relação entre local e universal no romance o fato de que, a partir da representação de uma determinada fazenda, se remeta à situação de um conjunto de trabalhadores explorados em latifúndios espalhados pelo Brasil. Se à situação representada na obra corresponde uma situação que existe objetivamente em maior escala, está feita a relação, independente da forma pela qual isso é representado, o que nos parece consistir em uma redução do papel da literatura e da complexidade relativa à representação, que busque, por meio do *particular*, articular e representar os momentos mais representativos de dada realidade objetiva, ou seja, os momentos em que o universal se manifesta no singular. Junto a esse tipo de formulação, há outras, no próprio artigo, que parecem indicar um sentido oposto:

Em *Torto Arado*, a inscrição do real não está no verossímil, mas no efeito estético da leitura, que permite o envolvimento do leitor na realidade da narrativa. A contraditória presença do insólito, aliada ao tom confessional das vozes narrativas mistura-se a um contexto engendrado na ficção para estabelecer a “impressão de realidade” que se concretiza na leitura, provocando um efeito de real mais intenso do que o realismo que se busca mimético. (Carreira, 2021, p. 196)

Retoma-se, nessa parte do texto, a consideração de que a inscrição do real no romance não tem a ver com a verossimilhança – ao que se segue a passagem já mencionada sobre a fazenda Água Negra – mas com um efeito estético da leitura. Um dos aspectos que mais chama a atenção do leitor em *Torto Arado* é seu apelo à referencialidade, de maneira que é recorrente na leitura da obra a impressão de que seu próprio desenvolvimento está o tempo inteiro apontando para fora de suas páginas ou de seu mundo, o que denota um problema no sentido da consideração lukacsiana em *Arte e verdade objetiva* acerca da necessidade de a obra literária criar um mundo próprio. Aliado a isso, é possível que se considere que esse recorrente apelo ao aspecto referencial esteja ligado precisamente a uma busca pela verossimilhança, como se, diante da ausência desse mundo próprio da obra de arte, fosse necessário representar literariamente de maneira que essa representação seja verificável na realidade objetiva.

Não se sabe, e não fica evidente no artigo, ao que corresponderia a “contraditória presença do insólito” no romance, mas provavelmente a autora está tratando da presença de uma narradora *encantada* que interfere diretamente no desenvolvimento da obra, tanto pelo fato de que ela resolve interferir na realidade das personagens do romance e fazer com que as irmãs se vinguem objetivamente do assassinato de Severo, assassinando Salomão, como pelo fato de que a parte que a parte do romance narrada pela *encantada* funciona como uma espécie de explicação do conjunto da obra – já consideravelmente didática. Ou seja, se, de fato, a “contraditória presença do insólito” corresponder à *encantada* que surge para tentar “solucionar” a obra em todos os aspectos, temos aqui, mais uma vez, a utilização de um antigo recurso literário que contribui não para a construção de um “efeito de real”, mas para nova indicação de intromissão do autor, o que, por sua vez, incide novamente sobre a consistência da obra e contribui significativamente em sentido inverso ao do “efeito estético da leitura, que permite o envolvimento do leitor na realidade da narrativa”. Pode, de fato, envolver o leitor de literatura o tom confessional, mas, como verificamos, no caso do romance de Itamar Vieira Junior, coexiste com esse “tom confessional das narradoras” certo tom demasiadamente didático e explicativo – por vezes afetado –, o que acaba por operar em sentido contrário à tentativa de envolvimento do leitor.

Em relação a um contexto recente, no qual pululam obras de caráter autobiográfico, em que se fala de cansaço da ficção, e em que as obras se desenvolvem majoritariamente em um ambiente urbano, é certo que *Torto Arado* apresenta algumas diferenças, mas, por outro lado, parece que há mais um esforço por parte da crítica em identificar *Torto Arado* com o

novo do que propriamente nos indicam as próprias características do romance. Se a construção das narradoras se mostra inconsistente ao ponto de, em determinados momentos, revelar inclusive uma visão estereotipada e profundamente problemática dessas acerca de si e de seu povo, não se deve, a despeito disso, considerar a opção pelas narradoras necessariamente como um aspecto positivo. Parte significativa do que indicamos como aspectos problemáticos do romance tem conexão justamente com o que nele tem sido lido como novo e positivo por parte considerável da crítica. Isso não se deve por qualquer tipo de rejeição ao novo, mas ao questionamento acerca da qualidade desses próprios elementos para pensar uma representação literária realista e da necessária associação entre novo e bom.

2.2 O político, o literário e o estético

O que foi até aqui apontado como “problema político” do romance encontra, considerada a íntima conexão entre conteúdo e forma, seus desdobramentos na composição da obra e na construção das narradoras, e nos interessa precisamente nessa medida. A ênfase dada ao desfecho da trama como ponto em que esse problema se evidencia de maneira mais clara guarda relação com o que Flora Süssekind denominou como “efeito tranquilizador” de determinado tipo de obra que, ainda que se pretenda denúncia, acaba – sobretudo devido ao forte aspecto referencial, ao que Candido (2002) irá chamar, fazendo uma referência a Eliot, de um modo *heterotélico*³⁶ de leitura, ou seja, um modo de ler (e de fazer) literatura que preconize uma interpretação do texto sempre e necessariamente tendo como referência o mundo exterior à obra, ferindo a legalidade própria do mundo orgânico da obra literária. Novamente, isso não representa uma tentativa de identificar *Torto Arado* com as obras discutidas pela autora em *Tal Brasil, Qual Romance?*, mas apenas apontar certos pontos de convergência entre o romance e alguns aspectos apontados por Süssekind. Nesse sentido, algumas considerações acerca da posição objetiva de Vieira Junior em nossa sociedade e de sua tese de doutoramento mostram-se necessárias para melhor compreensão de algumas nuances do problema indicado.

Itamar Vieira Junior, geógrafo de formação, é funcionário do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária desde 2006, instituto que possibilitou, por meio de um

³⁶ Candido, A. **Dois vezes “A passagem do dois ao três”** in: Candido, A. Textos de intervenção. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002, p. 52.

programa de capacitação e aperfeiçoamento de seus funcionários, o doutorado³⁷ do autor, que consiste em um relatório antropológico para instrução processual ligado ao processo de regularização fundiária de uma área de comunidade quilombola situada no território maior da Chapada Diamantina, na Bahia. A pertinência da investigação acerca do trabalho acadêmico do autor se revelou a partir da constatação de uma infinidade de convergências entre a obra acadêmica e o romance. Como não é nosso objetivo apenas apontar a gênese sócio-histórica de *Torto Arado* e sua evidente relação com o trabalho e a tese de doutorado de seu autor, partiremos de algumas considerações nesse sentido para podermos, a partir disso, compreender e apontar em que medida esses elementos acabam por se configurar enquanto estrutura do próprio romance, incidindo em seu conteúdo e em sua forma³⁸.

O modo como Vieira Junior, enquanto autor, encara uma série de problemas apresentados no enredo de seu romance, sobretudo o problema brasileiro relativo à questão fundiária – nosso foco nesse tópico –, é típico de alguém que trabalha para resolvê-lo exatamente do modo como ele se resolve no livro, o que indica uma intromissão indevida da persona do autor nos destinos da narrativa, desfigurando o reflexo realista e a legalidade própria ao mundo orgânico da obra literária. Para Lukács, não há *necessária* identificação automática entre as posições políticas do autor e o modo como este reflete esteticamente a realidade, vide a dedicação do filósofo a Balzac, tomado por ele como um dos escritores paradigmáticos do realismo. Sobre a questão, Ana Cotrim formula da seguinte maneira:

Vemos que a exigência que o escritor deve satisfazer é diretamente determinada pelo seu objeto. A exigência subjetiva para a criação artística é a condição própria à criação do objeto artístico. Aqui se manifesta com clareza a objetividade e consistência do pensamento estético de Lukács: enquanto o reflexo teórico, filosófico ou científico, do mundo humano requer e acarreta, pela sua própria natureza no período da decadência capitalista, a superação consciente dos limites da ideologia burguesa e o rompimento radical com a classe, *o reflexo artístico impõe uma exigência diversa. As condições do triunfo do realismo na era da decadência são definidas pela centralidade do homem vivo, da ação. É nesse sentido que nosso autor insiste que a concepção do mundo formulada pelo escritor em termos de pensamento não determina sua capacidade criadora*

³⁷ Vieira Junior, I. **Trabalhar é tá na luta:** Vida, morada e movimento entre o povo da Iuna, Chapada Diamantina. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Estudos Étnicos e Africanos. Salvador. 293 páginas. 2017.

³⁸ Lukács se interessa não só pela transposição do fato em tema, mas pela função deste processo na estruturação da obra. O elemento social como fator de constituição da estrutura, não modelo do conteúdo, e o paralelismo se atenua até eventualmente desaparecer. Sobretudo porque, graças ao conceito de infra-estrutura e ideologia, os marxistas desconfiam da camada aparente e procuram vê-la como afluente, manifestação superficial de significados profundos, que podem ser diferentes e que, estes sim, exprimem as relações reais com a sociedade. Forma-se portanto no texto um primeiro nível de articulação formal, produto sobretudo da independência do autor e de sua adequação às normas estéticas vigentes, e um segundo nível de articulação propriamente estrutural, devido a impregnações vindas da sociedade e escapando ao governo racional do autor. (Candido, 2002, p. 53)

[...] Existe, pois, uma relação complexa entre a apreensão intelectual e o conhecimento artístico do mundo humano. (Cotrim, 2009, p.365, grifos da autora em itálico, grifos nossos em negrito)

Nesse caso, explicita-se, por meio da perspectiva que aposta no Estado brasileiro como garantidor de direitos e como possível aliado daquele povo em seu ímpeto emancipatório, uma ideologia de classe, do pequeno burocrata ou pequeno-burguês, ou seja, uma solução tipicamente pequeno burguesa de resolver os confrontos através da mediação do Estado tomado como universal, cuja camada de gestores representa ela própria a encarnação da universalidade pairando acima das particularidades em confronto.

Em seu artigo intitulado *Entre a tradição e a ruptura*, Rodrigo Soares de Cerqueira, já mencionado anteriormente, aponta esse problema, ainda que de maneira elementar, quando faz uma breve comparação do romance com o filme *Que horas ela volta?*, de Anna Muylaert:

Por um lado, redobrar a aposta na esperança incrustada na metáfora do acesso ao ensino superior dos filhos e das filhas dos setores mais pobres pode soar inocente num livro publicado já sob o signo do bolsonarismo. Por outro, os arcos narrativos das obras são diferentes. No romance de Itamar Vieira Junior, a linhagem geracional não é rompida, como acontece no filme de Muylaert. Pelo contrário: é a continuidade entre formas distintas e intergeracionais de resistência que dá ao romance boa parte de sua força. Ao recuperar a tradição literária e social de que faz parte, *Torto Arado* aprendeu que, entre a catástrofe e a ausência de saída, vai um mundo. (Cerqueira, 2021, grifo nosso)

Isso pode, de fato, “soar inocente”, mas nos parece que trata-se, a despeito de como pode soar, de uma posição, sobretudo se à discussão do desfecho do romance conjugar-se o modo como são construídos os personagens Zeca Chapéu Grande e Severo – o patriarca e seu genro –, cada um representando, de certa maneira, perspectivas distintas e até antagônicas sobre as formas de luta e de reprodução da vida social de seu povo. Cerqueira menciona, no breve trecho supracitado, a “continuidade entre formas distintas e intergeracionais de resistência”, mas Severo, cujo destino no romance é a morte precoce, parecia não pretender apenas resistir. O desenvolvimento – interrompido – de seu personagem, ainda que não seja cuidadosamente construído de forma que mostre aos leitores as determinações que o levaram a ser desse modo e possa, desta maneira, sugerir algo análogo a uma iluminação ou epifania, ainda mais dados seu isolamento e sua singularidade, aponta ou indica a pavimentação de um *ethos* revolucionário, logo abreviado por seu assassinato. As diferenças não só relativas aos destinos do par de personagens Zeca e Severo

como também à própria construção destes, sendo Zeca, por diversas razões, construído de maneira muito mais mediada, complexa e rica, sugerem que não há necessariamente uma “continuidade entre formas distintas e intergeracionais de resistência”, mas que as formas de resistência daquele povo estão adaptados e moldados ao modo de Zeca Chapéu Grande. A interdição de Severo passa uma mensagem. Pode-se argumentar que seu destino não destoaria da realidade objetiva e que estranho mesmo é o fato dele ter conseguido se desenvolver tanto a partir da perspectiva de luta que carregava consigo, mas, mais uma vez, reiteramos que não nos interessa a verificação referencial da reprodução fotográfica da realidade. Para além do próprio desfecho, há, como mencionado, a ausência de mediação na construção de seu personagem, dessubjetivado a despeito de sua complexidade aparente.

Fenômeno semelhante ocorre com a personagem Belonísia quando da sua guinada em direção aos saberes assim chamados escolares, fruto, ao que parece, de sua admiração por Severo, mas construída de uma forma que sequer parece construída, senão pré-fabricada e repentinamente inserida no meio do desenvolvimento da personagem central. A narradora, que já nutria admiração pelo cunhado, mas desprezava os saberes escolares, algo sobre o qual incide também sua dificuldade comunicativa, passa, de modo consideravelmente repentino, a nutrir o mais profundo desejo de se tornar uma intelectual, começa a devorar livros do dia para a noite e também a escrever. Tal movimento não só não seria de todo problemático como poderia ser enriquecedor caso não ocorresse de maneira tão abrupta e sem as devidas nuances. Se os destinos humanos não são construídos em seu processo e narrados de maneira que indique a sua evolução, seu desenvolvimento, há a apresentação de caracteres e comportamentos como se estes fossem algo pronto, definido e acabado, o que seria uma espécie de reprodução, no campo da literatura, análoga ao problema relativo à mercadoria enquanto produto que esconde o processo por meio do qual vem a existir enquanto tal e nos aparece como coisa pronta. A apresentação de personagens e/ou de mudanças de comportamento e de atitude de maneira abrupta, como se verifica, no romance, na representação de Severo como uma espécie de par oposto de Zeca Chapéu Grande e na guinada de Belonísia, outrora avessa às letras, rumo aos livros³⁹, acaba por não se configurar, de fato, enquanto uma construção, o que empobrece sobremaneira essas personagens, pois

³⁹ “Se eu soubesse que tudo que se passa em meus pensamentos, essa procissão de lembranças enquanto meu cabelo vai se tornado branco, serviria de coisa valiosa para quem quer que fosse, teria me empenhado em escrever da melhor forma que pudesse. Teria comprado cadernos com o dinheiro das coisas que vendia na feira, e os teria enchido das palavras que não me saem da cabeça. [...] Quando Bibiana já morava novamente entre nós, passei a ler tudo o que visse em suas mãos ou nas de Severo. Passei a sentir fome de leitura, levava livro até para a sombra do descanso na roça.”(Vieira Junior, 2019, p. 170)

acaba por as dessubjetivar, ou seja, mudanças repentinas e inexplicáveis de comportamento podem acabar por denotar uma subjetividade construída com menos cuidado e com menos mediações e nuances. Quando se trata do conjunto da representação das personagens, isso ocorre de maneira mais evidente com o próprio Severo, o que é esperado, dada a centralidade de Belonísia na obra, mas, ainda assim, é possível perceber, em momentos como o momento mencionado como representativo da guinada da narradora, que este problema não é exclusivo de personagens cujos papéis no desenvolvimento do romance sejam menores.

As duas personagens mais detidamente construídas de *Torto Arado* são Belonísia e Zeca Chapéu Grande. “Detidamente”, aqui, não designa qualidade de composição e de representação, mas tão só dedicação e atenção, ou seja, há uma clara intenção por parte do autor de estabelecer a centralidade de Belonísia e de Zeca Chapéu Grande para o desenvolvimento do enredo. Não é à toa que Belonísia ocupa a maior parte do romance, parte que carrega o mesmo título da obra e é construída, inclusive aos próprios olhos, com certo verniz de superioridade moral – sobretudo em relação à própria irmã.

Zeca também tem centralidade e passa por todos os capítulos da obra. Figura central, pioneiro, ancião, curador do jarê, arregimentador de trabalhadores, funciona mesmo como uma liderança local: lida diretamente com o gerente da fazenda, recruta novos trabalhadores, reúne trabalhadores para as empreitadas, e, de maneira mais marcante, concilia. O autor constrói a personagem nessa chave, a de uma figura que representa uma autoridade em relação aos trabalhadores da Fazenda Água Negra, o que também guarda relação com a prática do jarê, e que sempre procura lidar com os conflitos de maneira apaziguadora e conciliatória, em direção diametralmente oposta ao modo como Severo lida com essas questões no romance. As próprias histórias desses personagens nos fornecem indícios acerca das determinações desse tipo de comportamento em um e em outro e o conseqüente conflito de posicionamentos, mas cabe a reflexão acerca do que pode representar, então, a diferença relativa à atribuição de peso e centralidade tão radicalmente diferente entre esses personagens. O destino destas personagens, no plano do enredo do romance, e a forma diferente como cada um é construído e representado, podem também nos dizer algo: Zeca Chapéu Grande, que confia, apazigua e concilia, morre de velhice, enquanto Severo tem sua vida ceifada de maneira violenta – possivelmente a mando do proprietário da fazenda, que também é assassinado posteriormente.

O final da obra, ainda que se pese o papel do assassinato de Salomão como espécie de justicamento pelo assassinato de Severo, “resolve” e encaminha todas as coisas e imprime no leitor uma nítida sensação de solução, de harmonia. Em primeiro plano, dado o

contexto do romance, pode ser considerado no mínimo estranho que o assassinato de Salomão, proprietário de fazendas, seja tratado pela polícia de modo semelhante ao modo como foi tratado o assassinato de Severo, trabalhador da fazenda, e ambos os inquéritos acabem sem indiciar ninguém.

Durante muito tempo, o temor de que iria surgir dentre eles um assassino perturbou suas vidas. Ao mesmo tempo, chegavam notícias de trabalhadores de outras fazendas de Salomão, relatando discórdias com empregados e vizinhos. Por onde ele havia passado deixou um rastro de descontentamento e desejo de revide. Isso só dificultou mais as investigações. **O inquérito, depois de muitas oitivas e diligências, findou inconcluso.** (Vieira Junir, 2019, p. 256, grifo nosso)

O problema referente a isso reside no fato de que o autor, na representação, desconsidera completamente a realidade objetiva local e o abismo que separa as situações das duas personagens em questão, sendo que o romance é construído precisamente em chave que busca a todo custo uma valorização por meio do forte aspecto referencial, da analogia com o real. Nesse sentido, apresenta-se o primeiro problema enquanto um problema mais geral, de considerável inverossimilhança, e, o segundo, a partir de uma contradição do romance com sua própria proposta.

Logo após o episódio em que é possível entrever a participação de Belonísia no assassinato de Salomão, nas páginas 251 e 252, opera-se, na página 254, 255 e 256, uma nítida mudança no tom da obra em sentido mais tranquilo:

“Um grão de milho deslizou da mão de Belonísia para o solo arado. Com os próprios pés recobriu a semente, afofando com a necessária delicadeza para que o movimento do mundo se encarregasse do resto. É um campo maior que o do último plantio. Seus pés estavam de novo sobre a várzea do rio Utinga, moldando a terra escura e úmida nutrida pela cheia. As águas caíram generosas nas últimas semanas, recobriram todos os cantos e convidavam os moradores para cultivar suas roças com o que pudessem plantar. Havia peixes nas poças d’água ao longo das áreas que antes estavam secas. Outro grão de milho deixou sua mão para deitar a terra, formando uma trilha subterrânea de sementes douradas.”(Vieira Junior, 2019, p. 254)

Antes de ser propriamente dada a notícia da morte de Salomão, nos capítulos 10 e 11, respectivamente, Santa Rita Pescadeira se dirige diretamente à Bibiana e Belonísia, como quem fala um pouco sobre suas histórias de maneira afetuosa ao mesmo tempo que vai dando satisfações e pistas sobre o que elas têm feito, no sentido de informar ao leitor como as duas irmãs participaram da vingança contra Salomão. O ato é narrado de maneira mais explícita apenas no capítulo final do romance, mas nos capítulos anteriores já é possível que se deduza o que se passou. Santa Rita Pescadeira, até esse ponto muito contemplativa em relação àquele povo, usa Bibiana e Belonísia como “cavalos” para a execução do

justiçamento. Bibiana, que se ausenta por diversas noites e aparece suja de terra e com as mãos calejadas, é responsável por preparar o terreno e cavar o buraco que serve de armadilha para Salomão, e Belonísia é o cavalo que executa, de fato, o dono da fazenda. Chama atenção tanto o arroubo de iniciativa de Santa Rita Pescadeira, que toma posse do corpo das irmãs sem ser chamada e orquestra, tendo as duas como cúmplices involuntárias, a vingança, quanto o fato deste ato não gerar nenhuma consequência negativa para as irmãs (que seriam, naturalmente, as principais suspeitas, sobretudo Bibiana, viúva de Severo). A investigação acaba por ser concluída sem apontar nenhum culpado, tal qual a investigação acerca da morte de Severo, desconsiderando o abismo econômico e social que separava os dois sujeitos, como mencionado, e ,depois do episódio, a narrativa imprime no leitor a sensação de melhora progressiva das condições de vida na fazenda Água Negra, conforme a citação no início da página.

As casas de alvenaria, até então expressamente proibidas pelo proprietário da fazenda – prática comum para evitar que se estabeleça qualquer possibilidade que ateste um vínculo mais duradouro com a terra por parte daquelas famílias –, que haviam começado a ser construídas antes da morte de Salomão, continuam a ser construídas e o pedido de reintegração de posse que Salomão havia feito não só não é levado a cabo como

Meses depois, a notícia dos assassinatos trouxe funcionários de órgãos públicos, que ouviram moradores num processo de reintegração de posse. Aquela chegada foi celebrada com alívio. Tudo permanecia incerto, não havia prazos para a solução do problema, mas aquela movimentação indicava que a existência de Água Negra já era um fato. Não eram mais invisíveis, nem mesmo poderiam ser ignorados. (Vieira Junior, 2021, p. 257)

O conflito acaba por se “resolver” após o ato espontâneo e circunscrito ao plano individual de violência, que ocorre de forma redentora, tendo Santa Rita Pescadeira como mentora e não Bibiana, Belonísia ou algum trabalhador da fazenda. A questão se resolve, no plano da narrativa, pela via mística.

Como espécie de coroamento da crescente prosperidade que se abateu sobre Água Negra, **Inácio**, o filho mais velho de Bibiana com Severo, prepara-se para deixar a casa da mãe e ir para a cidade grande, fazer curso superior e “participar de movimentos como o pai havia feito.”(Vieira Junior, 2021, p. 257) O nome está grifado pois a escolha chama a atenção: é um nome, mas – também – parece muito um aceno, ainda mais considerado o arco temporal da narrativa, que possivelmente se encerra já no início do século XXI.

A última frase do livro, isolada, com parágrafo próprio só para ela, dita por Santa Rita Pescadeira, logo após a narração do assassinato de Salomão, é “Sobre a terra há de viver sempre o mais forte.”(Vieira Junior, 2021, p. 262), o que pode ser considerado bonito a partir de alguma perspectiva que valorize sobremaneira e isoladamente o derradeiro ato mas que parece, ao mesmo tempo, ignorar a história e as montanhas de corpos de homens e mulheres fortes, como Severo, como Belonísia e como Bibiana, que jazem sob essa mesma terra. Como constatação ou como profecia, a frase não se sustenta.

2.3 *Torto Arado* e o papel do Estado

A partir dos apontamentos feitos acerca do que seriam alguns dos problemas políticos da obra, faz-se necessário, ainda que não seja nosso objetivo principal, que elucidemos um pouco mais as razões pelas quais consideramos problemático o que foi apresentado como problema político da obra e algumas das perspectivas que nos auxiliam nesses apontamentos.

O problema político da obra, a saber, a aposta redobrada no estado democrático de direito burguês e no papel do Estado brasileiro enquanto “reparador” histórico se dá, sobretudo, devido ao desfecho do romance, que parece selar esse pacto. Não se trata aqui de uma exigência de que seja feita, por parte do autor, uma apresentação de uma proposta ou de um enredo necessariamente revolucionário que apresente a verdadeira saída ou solução para os problemas do nosso povo como seria de se esperar de um programa político ou de um tratado de outra ordem que não a literária. Porém, como o romance parece propor algo nesse sentido, como já apontado por meio da reflexão sobre o desenvolvimento de determinadas personagens e sobretudo do desfecho da trama como espécie de proposição política de caráter conciliador, ou seja, o problema está precisamente no fato de o autor tentar resolver a questão e não no fato de que ele não as resolve. Ele poderia apontar e expor as contradições sem necessariamente apresentar essa espécie de aposta, mas opta por sublinhar determinada linha. Nesse sentido, propomos uma reflexão inicial baseada em breve passagem da obra *Racismo Estrutural* (2009), de Silvio de Almeida:

Assim, o racismo não é um mero reflexo de estruturas arcaicas que poderiam ser superadas com a modernização, pois a modernização é racista. Como ressalta Dennis de Oliveira, com base no pensamento de Clóvis Moura, [...] as particularidades históricas brasileiras permitiram constituir um processo de modernização capitalista mantendo estruturas arcaicas, que não são anomalias,

mas sim integrantes dessa lógica de desenvolvimento histórico específica.(Almeida, 2019, n.p)

Este trecho nos auxilia a iniciar a reflexão sobre o papel do Estado brasileiro no que se refere ao processo de modernização que se insinua em *Torto Arado* e as indicações que o desenvolvimento do enredo nos oferece. Há, no romance, breves apontamentos que matizam ligeiramente isso que estamos denominando de aposta ou fé no Estado, sobretudo por meio de relatos, ainda que raros, das personagens acerca do papel da polícia, braço armado da instituição e detentor do monopólio da violência repressiva dentro do modo de produção capitalista:

Mas não vamos desistir. Essa semente que Severo plantou por nossa liberdade e por nossos direitos não irá morrer. Foi um que se foi. Meu companheiro e pai de meus filhos. Mas somos muitos ainda nesta fazenda. Foi embora um fruto, mas a árvore ficou. E suas raízes são muito fundas para tentarem arrancar. A mentira de que ele cuidava de plantio de maconha não ficará de pé. Nós sabemos quem planta [...] **Nós moramos na periferia da cidade, e lá os policiais usavam a mesma desculpa de drogas para entrar nas casas, matando o povo preto. Não precisa nem ser julgado nos tribunais, a polícia tem licença para matar e dizer que foi troca de tiro. Nós sabíamos que não era troca de tiros. Que era extermínio.**(Vieira Junior, 2019, p. 221, grifo nosso)

Mas esse tipo de relato não é representativo do tom da narrativa, que parece caminhar em outro sentido e tratar dos problemas relativos ao desenvolvimento capitalista, incluindo os problemas relativos aos desdobramentos do período colonial, como algo que pode ou poderá ser sanado dentro da própria dinâmica do capitalismo. Novamente, é precisamente a evidente filiação da obra que causa certo estranhamento, ainda mais considerando o fato de já ter sido escrita, como indica Cerqueira (2021), sob o signo do bolsonarismo, após três ciclos de governos que já haviam vislumbrado e investido nesse pacto conciliatório como possibilidade de “solução” para o conjunto de profundos problemas de nossa sociedade. Apesar do romance buscar um posicionamento que se autointitula periférico e alternativo em relação ao panorama geral do problema, a narrativa acaba sendo fiadora de uma lógica social burguesa, amparada por um ponto de vista contratualista. A entrada no século XXI, ao final do romance, com alguma modernização das formas de vida do povo da Fazenda Água Negra e o claro aceno a esse movimento, como a possibilidade de regularização daquelas terras e a ida do filho de Bibiana – Inácio – para a universidade na cidade grande, recolocam, de maneira acrítica e irrefletida, os termos do “progresso” como solução para nossas fraturas sociais. Especificamente sobre o Estado brasileiro, Silvio Almeida pontua:

O Estado brasileiro não é diferente de outros Estados capitalistas neste aspecto, pois o racismo é elemento constituinte da política e da economia sem o qual não é possível compreender as suas estruturas [...] Portanto, não é o racismo estranho

à formação social de qualquer Estado capitalista, mas um fator estrutural, que organiza as relações políticas e econômicas. Seja como racismo interiorizado – dirigido contra as populações internas – ou exteriorizado – dirigido contra estrangeiros –, é possível dizer que países como *Brasil, África do Sul e Estados Unidos não são o que são apesar do racismo, mas são o que são graças ao racismo.*(Almeida, 2019, n.p, grifo do autor)

Ou, ainda, nas palavras de Rian Rodrigues, em sua tese de doutorado, intitulada *Raça em classe: uma crítica à ideologia do racismo*:

[...]o modo de produção escravista colonial se constitui enquanto base material tanto do racismo quanto do modo de produção capitalista brasileiro. Este último, ao se entificar, o faz a partir das bases herdadas do modo de produção anterior, carregando consigo uma série de elementos, objetivos e subjetivos, que lhes serão indispensáveis para seu ciclo de valorização do valor, sintetizando algo novo. Trabalho compulsório se transforma em trabalho assalariado, para todos, brancos e pretos, já que todos passam a ser livres. Entretanto, na era do trabalho livre e assalariado, o tipo de trabalho, e também o como e o quanto se remunera, irão depender, decisivamente, da raça em que o sujeito livre é enquadrado. E, em alguns casos, a violência racial se combina tão organicamente com a economia capitalista, que um portal parece se abrir, fundindo o tecido espaço-tempo, onde passado e presente se misturam, e elementos escravistas e capitalistas coexistem em um mesmo ato. Contudo, ao olhar mais de perto, será possível observar que este é o próprio ser bizarro do capitalismo brasileiro. (Rodrigues, 2022, p.16)

É possível que nos questionemos, a partir das reflexões propostas pelos autores, acerca das possibilidades de se construir um capitalismo dissociado do racismo. Se o racismo se constitui enquanto uma estrutura do nosso modo de produção, como pretender um capitalismo que não seja racista? É comum que se atribua a Malcolm X a autoria de frases como “não há capitalismo sem racismo”⁴⁰. Até aqui, essa formulação nos parece acertada. O racismo não é um desvio na construção de uma sociedade – e de um Estado –, mas precisamente uma das estruturas que a torna possível nos termos em que foi e está dada. Com isso, não pretendemos postular nenhuma espécie de purismo que despreze ou tenha em baixa conta as disputas institucionais bem como o conjunto histórico de lutas pela garantia de direitos fundamentais que tanta diferença podem fazer para determinados setores da população, mas apenas pontuar seus *necessários* limites e o caráter não necessariamente progressivo da evolução dessas conquistas, como pudemos notar – não só no Brasil – na última década.

Nesse sentido, é válido retomar a discussão lukacsiana sobre o papel *desfetichizador* da arte para prosseguir com a reflexão sobre em que medida o conjunto de representações e a construção das narradoras do romance funcionam como ferramenta de conhecimento dos

⁴⁰ Há uma passagem de um discurso proferido por Malcolm X em 1964, em que consta: “É impossível para uma pessoa branca acreditar no capitalismo e não acreditar no racismo. Não se pode ter capitalismo sem racismo.” X, M. **Há uma revolução mundial em andamento**: discursos de Malcolm X. São Paulo : Lavra Palavra, 2020.

movimentos do real. Em outras palavras, parafraseando Lukács, em que medida o romance nada aceita como resultado morto e acabado e a dissolve o mundo humano numa viva ação recíproca dos próprios homens e/ou expõe de maneira significativa a dinâmica e as contradições da realidade plasmada e não a aceita como algo dado.

O mundo nos aparece como coisa dada, pronta, o que, de maneira fetichizada, esconde o seu processo de produção: somos nós, os seres humanos, que o produzimos. *Desfetichizar*, nesse sentido, é expor a falsidade dessa aparência de coisa pronta e acabada do mundo e revelar os processos por meio dos quais este mundo se constitui. Esse movimento por si só já carrega consigo significativo potencial artístico no sentido realista, pois o que está implícito nesse processo é a possibilidade de, diante da tomada de consciência acerca do caráter não estático e perene do mundo, considerar que este mundo é um dos mundos possíveis de se construir e pensar também em outras formas de fazê-lo. Assim, reafirmamos que não se trata da adesão necessária ou da formulação de um programa político na literatura – o que, de algum modo, verifica-se em *Torto Arado* –, mas antes da representação artística, de maneira mediada e sensível, da dinâmica desse mundo e das forças e contradições que o movem em determinados sentidos. Para Lukács, como formulado em sua *Estética*, a arte representa, ao mesmo tempo e de maneira associada, descoberta e crítica.⁴¹

⁴¹ “La creación artística es a la vez descubrimiento del núcleo de la vida y crítica de la vida.” (Lukács, 1966, p. 465)

Capítulo 3

Agência sob tutela: as narradoras do romance e os valores do autor⁴²

O esquematismo que o autor apresenta em sua visão de Estado encontra-se também na sobreposição artificial do conteúdo em relação à forma da obra, ou seja, a preocupação em retratar e expor determinado conteúdo de maneira esquemática é tão preponderante que mesmo nos momentos em que o autor tenta, sem sucesso, construir poeticamente a prosa, ele acaba por reforçar esse aspecto. A recepção crítica começa a perceber essa equivalência entre forma e conteúdo em sua fragilidade.

De acordo com Claudinei Cássio de Rezende, em seu artigo *Os cânones da pseudoesquerda identitária: Um ensaio sobre Torto Arado*⁴³ – que tenta traçar um paralelo crítico entre o *jdanoivismo*, “esquematismo simplista originado na política cultural stalinista”, e o que chama de instauração de um novo cânone de uma pseudoesquerda identitária nos dias de hoje – o elemento ou expediente da comparação tem lugar central no romance de Itamar Vieira Junior e isso pode ser facilmente verificado, por exemplo, a partir do uso recorrente do “como” ou de verbos utilizados em sentido análogo quando este tenta construir imagens (poéticas?). Rezende elenca alguns exemplos desse traço comum às três narradoras:

“Por isso, diferente das jovens da nossa idade, e mesmo com olhares invasivos que *nos despetalavam como flores*, éramos quase intocáveis ao assédio tão comum dos homens sobre as meninas que chegavam à mocidade” (Vieira Junior, 2019, p. 54)

“Seu olhar era inquisidor, *árido como o tempo que nos cercava*” (Vieira Junior, 2019, p. 82)

“O que de longe parecia ser uma pedra era um pedaço de marfim que não se movia do chão, *parecia ter o peso do mundo*” (Vieira Junior, 2019, p. 91)

“Quanto mais criança via nascer, mais sentia como se meu corpo vibrasse, em movimento, pedindo para parir, *como a terra úmida parece pedir para ser semeada*” (Vieira Junior, 2019, p. 105)

“Depois do fim da estiagem, nasceram crianças *como orelhas-de-pau em troncos apodrecidos nos charcos que se tornaram a vazante*” (Vieira Junior, 2019, p. 105)

“meu corpo *se desequilibrava como um potro*” (Vieira Junior, 2019, p. 107)

“Mas não havia toda essa potência no desejo, era algo bom *como asas frágeis se movendo em meu corpo*” (Vieira Junior, 2019, p. 108)

⁴² A divisão deste capítulo em três diferentes itens, cada um destinado a tratar um pouco mais especificamente sobre as narradoras, foi apenas uma forma encontrada para organizar de maneira um pouco melhor a exposição, mas, como se pode verificar, a discussão quase a todo tempo é feita de modo que aborde também a relação entre as narradoras e o desenvolvimento do romance como um todo.

⁴³ Rezende, C. Os cânones da pseudoesquerda identitária: um ensaio sobre *Torto Arado*. **Anuário Lukács 2022**, Brasília, v.9, n.1, p.295-321, dez. 2022.

“Um grito atravessou o espaço *como um sabre afiado*”. (Vieira Junior, 2019, p. 206)⁴⁴

O excesso relativo à comparação é considerado por Rezende como uma espécie de vício do autor que acaba, por sua vez, “cansando” a potência que guardaria este tipo de recurso para a construção da narrativa e revelando certa inexperiência e certa inabilidade por parte do autor. Ele também percebe o caráter problemático do tom e da dicção homogêneos das três narradoras, chamando atenção para o fato de que o autor do romance não consegue lograr êxito ao emular suas vozes de modo que se possa perceber individualidades distintas – com o vício de linguagem relativo ao excesso de comparação, por exemplo, muito similar entre as três narradoras –, deixando, assim, que se perceba sua inépcia literária nesse sentido. Ao nosso ver, o problema extrapola sua correta constatação. Nota-se que o uso exaustivo deste tipo de recurso (comparação/analogia), além de revelar a escassez de ferramentas figurativas e representacionais, revela ou reforça a impressão da sobreposição do conteúdo em relação à forma da obra, ou seja, a preocupação em retratar e expor determinado conteúdo de maneira esquemática é tão preponderante que mesmo nos momentos em que o autor tenta, sem sucesso, construir poeticamente a prosa, ele acaba por reforçar esse aspecto. O uso regular do “como”, por exemplo, próprio da comparação, da analogia, evidencia a preponderância do caráter esquemático e didático da prosa. O objetivo não parece ser expressar o real por meio do sensível, mas retratar a superfície da realidade de maneira excessivamente explicativa, de modo que não reste nada ao leitor.

A impressão é de que tamanha preocupação com o conteúdo acaba por fazer com que sua expressão social, a forma, seja tratada como algo irrelevante ou de menor importância. Uma hipótese diante dessa fragilidade formal é a de que o romance de Itamar Vieira Junior faz uma espécie de exercício de estilização formal de seu relatório para instrução processual feito como sua tese de doutoramento. Espera-se de um relatório antropológico o alto expediente descritivo e, em certa medida, mesmo o caráter didático e explicativo. No início da referida tese, o autor declara que busca escrever aquele trabalho como quem escreve literatura⁴⁵, o que pode conferir determinadas inconsistências ao texto.

⁴⁴ Todos os grifos são de Rezende.

⁴⁵ “Tenho uma relação particularmente profícua com a literatura. Pensando nesta tese, imaginei que ela seria vigorosa e profunda se, antes de ser um trabalho científico, pudesse ser também arte. Um trabalho científico é datado – está conformado a um arcabouço teórico próprio de seu tempo. A literatura, pensada enquanto arte, pode até estar datada, mas o alcance da obra está além do tempo, porque ela versará de maneira livre sobre os fluxos da vida, propondo novas formas estéticas para se apresentar um texto, e por isso mesmo a obra constrói uma essência atemporal, propondo formas fluidas e menos rígidas que se assemelhem mais aos contornos da

Nos interessa, contudo, a reflexão acerca da possibilidade de, tomando a passagem como sintoma, considerar que ocorre certa confusão por parte do autor sobre a legalidade própria do reflexo científico e a peculiaridade própria do reflexo estético. Sobre essa dinâmica entre literatura e ciência, Carlos Eduardo Jordão Machado, em artigo intitulado *A crítica de Siegfried Kracauer ao “romance-reportagem”*, afirma que

Segundo Kracauer: “**A descrição de situações sociais críticas adornadas na forma de romance**, que tem dominado entre nós nos últimos anos, é uma **forma mista infrutífera** (unfruchtbare Mischform)” (Negrito do autor, Kracauer, 1990, p.76). Pois além de não se adentrar apropriadamente nas situações que descreve não corresponde muito menos às exigências do romance enquanto tal. É o que chama de “vivificação da ciência” (Verlebendigung der Wissenschaft) (ibid). O que significa isto? Para Kracauer, trata-se de uma tentativa vã, diante do descrédito da ciência acredita-se ser possível preencher o vazio dessa com a vida, ou seja, fazer a mediação da ciência com a “vida”. O resultado não pode ser diferente: retira-se a objetividade dos conceitos, por um lado, e a dinâmica da expressão por outro. (Machado, 2013, p. 88)

Carlos Eduardo Jordão Machado aponta convergências entre Kracauer e um texto de Lukács ainda não traduzido para o português, cujo título é *Reportage oder Gestaltung?* [algo como “Reportagem ou representação/figuração?”], para analisar a insuficiência deste tipo de romance tanto no que diz respeito à ciência quanto no que diz respeito à arte. Conforme formulado pelo filósofo húngaro em sua *Introdução a uma estética marxista* (1978), o reflexo científico e o reflexo estético reproduzem a mesma realidade objetiva e devem, portanto, manter correspondência no que se refere às estruturas fundamentais dessa realidade objetiva refletida, ainda que o modo como os tipos de reflexo operem seja completamente distinto: enquanto à ciência é própria a desantropomorfização, ou seja, o afastamento do humano, da sensibilidade, mirando a lei, o conceito, de modo a condensar as singularidades em determinado universal; à arte é própria a antropomorfização, ou seja, a transformação, via representação, de determinações e tensões da realidade em destinos e ações humanas de modo sensível. Essa formulação lukacsiana diz respeito ao conteúdo, sobre as diferenças no que diz respeito aos respectivos modos de reflexo da realidade, ou seja, à forma, Roberto Schwarz escreve, em formulação que remete à obra do próprio Lukács:

Ao cientista, quando prepara seu trabalho, coloca-se o problema de realizá-lo: qual a marcha expositiva mais adequada, com que minúcia devem ser explorados os caminhos abertos? Dentre várias soluções possíveis, uma será escolhida, sem que por isto as outras sejam consideradas más; será perfeitamente viável pensar o mesmo universo de pensamento – o mesmo trabalho científico, portanto – exposto por outro modo. Podemos dizer que a relação entre os significados e a camada

vida. Mas assim como as pessoas de Iuna se moveram e coproduziram conhecimentos, eu tento me juntar a elas em movimento e produção de conhecimento para apresentar esta tese como palavras “vivas” através do mundo.” (Vieira Junior, 2017, p. 42)

material que os suporta, a linguagem, é de ordem puramente convencional e mecânica. Importa a significação intelectual, não a maneira pela qual é visada. **No discurso poético a situação é outra: a relação entre as camadas verbal e significativa deixa de ser arbitrária, ganha necessidade. A maneira de significar significa.** O dissílabo e o trissílabo que fôssem sinônimos no dicionário, no poema decassilábico deixam de sê-lo. O claro-escuro das vogais, os nomes próprios, uma determinada seqüência de episódios, todas estas maneiras ganham fala e tornam-se insubstituíveis. Enquanto no discurso científico o vocabulário e a ordem expositiva são instrumentais, justificados apenas pela fidelidade com que simbolizam um conteúdo mentado que deles independe, no discurso poético a convenção se desfaz e refaz individualizada: com outras palavras este poema seria outro poema, ou não seria poema algum. **É justamente nesse "luzir sensível da idéia", na camada sensível tornada significativa, que os estetas têm localizado seu domínio. Será falsa, em estética, a reflexão que não partir desta totalidade como de um dado originário de nossa experiência.** (Schwarz, 1981, p. 13, grifos nossos)

Provavelmente, dada a distinção que faz entre *maneira* e *forma*, considerando a objetividade da última, Lukács não escreveria “a maneira de significar significa”, mas “a forma de significar significa”. Em literatura, a forma é a expressão social de determinado conteúdo representado e guarda, portanto, estreita conexão com este. Esta breve introdução nos leva novamente ao romance *Torto Arado*, ao seu conteúdo e à construção de suas narradoras.

Itamar Vieira Junior faz uma opção clara no que se refere ao foco narrativo de sua obra: a eleição de narradoras protagonistas que narram a partir do seu próprio ponto de vista e suas memórias. Esta opção, por parte do autor, é lida e tida por muitos leitores e por larga parcela da crítica como um – senão como “o” – trunfo da obra. Em linhas gerais, que já foram e serão discutidas aqui de forma mais detalhada, a nossa posição é a de que, talvez, esse aspecto da obra, lido necessariamente como positivo, represente um de seus aspectos mais problemáticos e inconsistentes.

Ao optar por este foco narrativo, Itamar renuncia a um narrador onisciente, mas o faz de modo irregular e com fissuras – dado que há momentos em que se explicita certa onisciência inexplicável por parte de Belonísia. Privilegia-se a subjetividade das narradoras, mulheres negras sertanejas, o que costuma ser acertadamente, e por razões já mencionadas, apontado como algo positivo. Acertadamente, pois a ideia de, mais do que representar como personagens, trazer essas perspectivas e vozes para a nossa expressão e discussão literária, é mesmo positivo e necessário, mas a questão não se esgota nesse ponto. Ao nosso ver, alguns problemas derivam dessa escolha, sendo o principal deles o problema acerca das inconsistências na construção dessas narradoras enquanto portadoras de uma individualidade singular, o que está intimamente conectado com a opção por centralizar na subjetividade desses indivíduos a lente pela qual serão captados e representados

determinados momentos, ou seja, pelo fato de a centralidade da obra estar circunscrita à subjetividade dessas narradoras., que, por sua vez, estão, de modo considerável – mas não necessariamente, como regra –, circunscritas à subjetividade do autor. De acordo com nossa leitura, a conexão da obra com a subjetividade das narradoras é desejável e própria também de uma aproximação realista à realidade para a construção de um romance, portanto isso não constituiria necessariamente um problema, mas isso se torna problemático devido à forma como essa construção se objetiva, ou seja, as inconsistências relativas à construção dessas narradoras enquanto indivíduos – pois há diversos elementos muito similares para além do que conviria à proposta – mesmo entre as irmãs e a encantada, acaba fazendo com que o leitor, ao pôr em cheque a consistência e o caráter orgânico do desenvolvimento dessas narradoras, vislumbre regularmente o autor do romance.

A já mencionada crítica de Lukács acerca do expediente descritivo no romance, quando operado a partir da perspectiva de um narrador primeira pessoa, que tenderia a transformar o romance em um “rutilante caos caleidoscópico”, ou seja, em uma representação que guarde consigo consideráveis doses de aleatoriedade ao sabor dessa subjetividade que não necessariamente representa momentos significativos, parece não se verificar no caso do romance analisado. Isso não se dá porque o autor da obra trabalha de maneira que construa a subjetividade destas narradoras de maneira realista, mas antes porque o autor parece construir as três narradoras do romance de modo inexplicavelmente semelhante, dando ao leitor a impressão de que se fosse possível suprimir no enredo as partes em que se evidencia a troca de narradoras, poderia se ter a impressão de que há apenas uma narradora. Como já indicado e brevemente discutido, isso pode, em uma interpretação consideravelmente benevolente, indicar certa expressão de coletividade, mas mesmo em uma coletividade, representar pessoas diferentes de maneira tão homogênea parece ser empobrecedor. Em outras palavras, Itamar Vieira Junior opta por três narradoras-protagonistas para dar conta da matéria de *Torto Arado*, mas, ao propor narradoras que conservam um modo de expressar, uma dicção e um tom tão similares, acaba por deixar que se entreveja certa inépcia relativa à própria proposta do romance.

3.1. Bibiana, mais ambígua, mais humana

Bibiana é a narradora-protagonista responsável pela primeira parte do romance *Torto Arado*, chamada “Fio de corte”, em referência ao acidente que acaba por mutilar Belonísia, arrancando-lhe parte da língua e, conseqüentemente, a capacidade da fala. Esta abertura e

do livro, que se inicia a partir da narração do dia do próprio acidente, já traz consigo alguns elementos e indica ao leitor a maneira de narrar que será mantida de modo regular e homogêneo por toda a extensão do romance, a despeito da troca das narradoras. Observemos o que ocorre quando Bibiana, ao narrar a situação de Crispina, uma irmã que flagra sua própria irmã deitada com seu marido na roça e acaba, depois disso, desaparecendo por alguns dias, diz:

Surgiu poucos dias depois do feriado de finados, deitada em meio a flores murchas que já haviam perdido a frescura, mas ainda guardavam o perfume das coisas que mirram e diminuem em sua própria finitude. Angélicas, crisântemos lírios deixados pelas famílias mais abastadas, e flores artificiais, de arame e papel crepom desbotado pelo tempo, pelas famílias desprovidas. (Vieira Junior, 2021, p. 38, 39)

A estilização formal que recorre modo regular à tentativa de imprimir determinado lirismo às falas das narradoras acaba por soar demasiadamente forçada e artificial, ainda mais se considerado o caráter de relato destas, de maneira a fazer o leitor questionar a própria construção das narradoras, que ora narram como professoras, ora de maneira inadvertida e inexplicavelmente poéticas (no que se refere ao tom, apenas). Em primeiro lugar, salta aos olhos do leitor a construção “flores murchas que já haviam perdido a frescura”, redundância que parece não se explicar a partir da proposta, mas antes revelar que a preocupação relativa à poetização da prosa acaba por obnubilizar outras preocupações mais básicas referentes à representação. Para além da redundância, há, de maneira conjugada, nesse trecho, o aspecto que chamaremos a partir daqui, de “liricizante”, verificável na tentativa de descrição poética das flores, que soa frívola, desvinculada do desenvolvimento da narração, inorgânica, “[...] deitada em meio a flores murchas que já haviam perdido a frescura, mas ainda guardavam o perfume das coisas que mirram e diminuem em sua própria finitude”: o primeiro estranhamento se dá a partir da minúcia dos detalhes revelados por Bibiana, ausente no episódio em que encontram Crispina e, segundo, soa poeticamente débil, talvez contraditória, a especificidade de um “perfume das coisas que mirram e diminuem em sua própria finitude.” Um cadáver é algo que mirra e diminui em sua própria finitude. O episódio se passa no cemitério. Seria uma analogia? É difícil pensar no cheiro de um cadáver que mirra e diminui em sua própria finitude como um perfume. Este tipo de problema revela a adoção de uma forma artificial, desconectada, em alguma medida, do desenvolvimento do romance. Parece haver, na construção de Bibiana – ainda que ela, das narradoras, seja a que menos apresenta esse tipo de problema –, um verdadeiro descompasso entre a matéria da

história e o modo de contá-la. A objetivação da narrativa parece se dar por meios estranhos à(s) narradora(s).

Em outro momento, Bibiana, logo no início do romance, informa ao leitor que ela e a irmã brincavam “com bonecas feitas de espiga de milho colhidas na semana anterior” e que aproveitavam “as palhas que já amarelaram para vestir feito roupas nos sabugos” (Vieira Junior, 2021, p.13), o que se mostra pertinente e organicamente ligado ao início do romance, dado que a descrição, nesse caso, funciona como elemento que fornece pistas e informações ao leitor sobre as prováveis condições sócio-econômicas em que viviam as crianças e sua família. Bonecas de espiga de milho, de “mandioquinhas enroladas em trapos” (Rosa, 2016, p.34) (como em *Campo Geral*, de Guimarães Rosa) constituem lugar relativamente comum em nossa literatura enquanto descrição de determinadas realidades. Mais do que simplesmente constatar se determinada descrição é ou não justificada ou se é mero adereço desconectado do desenvolvimento da narrativa, nos interessa pensar em que medida uma descrição como essa, que denota uma realidade de escassez, está relacionada com a pobreza do desenvolvimento das narradoras-protagonistas e das personagens em geral de *Torto Arado*.

Ainda que desenvolvida e construída de maneira problemática, Bibiana apresenta alguns momentos de complexidade ligeiramente superior em relação às outras narradoras, sendo a narradora menos superficial da trama. Sua subjetividade é representada de modo menos homogêneo e retilíneo, o que possibilita uma leitura mais significativa da narradora, cuja personalidade carrega consigo determinadas nuances e contradições. Assim, Bibiana, da forma como nos é apresentada, é menos esquemática e mais humana. Isso pode ser observado principalmente nos momentos e pela forma como Bibiana trata de questões relacionadas à espiritualidade e à religiosidade, ao *jarê*. De modo diverso do conjunto das narradoras e até mesmo do conjunto das personagens no geral, a narradora lida com tais manifestações e fenômenos de modo quase regularmente mais mediado, com mais nuances. Não que o fato dela tratar de tais questões de modo mais “desconfiado” signifique necessariamente um ganho qualitativo para a representação apenas por questionar os fenômenos religiosos, mas a narradora, em determinados trechos, se coloca diante de tais fenômenos de modo fundamentalmente humano: ela crê enquanto duvida e duvida enquanto crê.

O pai relutava em admitir que minha avó estivesse com sinais de demência, dizia que a vida toda a mãe havia falado consigo mesma, a vida toda havia repetido

rezas e encantos com a mesma distração com que revirava os pensamentos. (Vieira Junior, 2021, p. 14)

Zeca Chapéu Grande e Salustiana Nicolau acharam que as duas filhas haviam se mutilado num ritual misterioso que, nas suas crenças, precisaria de muita imaginação para explicar. (Vieira Junior, 2021, p. 17)

Não há, nesse sentido, dicotomia ou maniqueísmo entre a religião e outros modos de saber e conhecer o mundo; em Bibiana, tais fatores coexistem. Essa não é, ou não deveria ser, como se apresenta na obra, uma marca da singularidade de Bibiana, um traço distintivo da irmã mais velha e mais afeita e dedicada aos saberes escolares, representada de modo a necessariamente expor diversos e marcantes contrastes com sua irmã, Belonísia. Este traço de Bibiana – a contradição, a nuance, a dúvida, enfim, a complexidade – que aparece no romance como marca distintiva, é, na verdade, próprio do humano.

Outro aspecto notável é que, das três narradoras do romance, Bibiana talvez seja a única que erra. Um erro miúdo, coisa de criança, mas ainda assim um erro. Isso não se dá com as outras narradoras e esse é mais um dos motivos, para além dos já mencionados, pelos quais Bibiana se apresenta, ainda que com seus problemas, como uma narradora um pouco mais complexa – no sentido da representação realista do ser humano – do que as demais.

[...] Me aproximei devagar da árvore onde se abrigava a sombra e, antes que chegasse mais perto, a vi se dividir. Belonísia deixou o abrigo como se nada tivesse acontecido [...] Severo também deixou o umbuzeiro e seguiu em direção aos pais [...]

Sem conseguir dormir o resto da noite, nem olhar para minha irmã, fui tomada por um sentimento de decepção e rivalidade que desconhecia até aquele instante.

Ao amanhecer, fiz chegar à minha mãe a mensagem de que Belonísia estava com primo Severo debaixo do umbuzeiro na noite passada. Sem ter certeza do que vira, mas intuía, adicionei à narrativa a visão de um beijo. Pela primeira vez vi os olhos de minha mãe crisar e, sem esperar explicações, antes que meu pai soubesse, se encarregou da punição: uma surra de sandália. Cada batida que ouvi Belonísia receber ardia em minha pele. (Vieira Junior, 2021, p. 46 e 47)

Quando afirmamos que isso não se dá com as outras narradoras, não significa em absoluto que elas não errem em um sentido amplo – o casamento de Belonísia com Tobias, por exemplo, pode ser considerado um erro, dado o modo como se indica o elemento voluntário do matrimônio –, mas que parece não haver uma batalha interior entre elementos positivos e negativos no terreno da subjetividade dessas narradoras. Na passagem citada acima, Bibiana parece agir, ainda que de modo infantil, motivada pelo ciúme, com certa maldade, ao adicionar “à narrativa a visão de um beijo”, o que pode, mais uma vez, ser entendido como – raro – traço de uma representação um pouco menos homogênea e, conseqüentemente, mais humana. Este tipo de nuance humaniza a narradora.

No entanto, com a construção de Bibiana no sentido referido acima coexistem alguns aspectos que certamente põem em xeque a potência desta narradora. Obviamente, a contradição que se verifica entre o aspecto mencionado e o que discutiremos a seguir não diz respeito às contradições esperadas diante da figuração de um ser humano complexo e com nuances, mas justamente a contradições que diluem este potencial – ao enfraquecer a narradora. Bibiana, ao falar do episódio em que ela e a irmã se ferem e são levadas ao hospital, diz, reproduzindo o prognóstico médico: “Terá problemas na fala, para deglutir. Não tem como reimplantar. **Hoje sei que se diz assim, mas à época nem passava pela minha cabeça o que tudo aquilo significava.**” (Vieira Junior, 2021, p. 19, grifo nosso). Ora, que “hoje” Bibiana saiba como se diz é algo patente. Qual seria a necessidade desse tipo de afirmação? Por que especificamente na parte do encontro do sertanejo com o “doutor”, em que se utiliza palavras como “deglutir” e “reimplantar” surge a necessidade dessa afirmação? Há, ainda que esta parte se encontre no início do romance, já um rol de palavras e/ou construções incomuns utilizadas anteriormente que ela certamente não sabia como dizer à época em que experienciou determinados acontecimentos narrados, dado que era uma criança de sete anos de idade. Transgressão, zelo, remorso, pranto, desnorçada, etc. É natural que não soubesse, aos sete anos de idade, formular uma série de coisas e/ou ter tal repertório de palavras. O problema não reside no fato de usar tais palavras, dado que se trata de uma narração baseada na memória e narra, portanto, de modo retrospectivo, mas nessa suspensão da narrativa para essa espécie de orientação ao leitor não só completamente dispensável como contrária ao desenvolvimento do romance. O destaque dessa obviedade (“à época nem passava pela minha cabeça o que tudo aquilo significava”) justamente nesse episódio talvez seja revelador de determinada necessidade de representar certa ignorância de Bibiana em relação à figura do doutor-médico-escolarizado, dado que isso aparece precisamente nesse episódio, quando já se tem ciência de que é Bibiana adulta que narra e que o leitor já pôde deduzir isso sem a necessidade de nenhum tipo de orientação nesse sentido. A Bibiana que sabe que “hoje se diz assim” – o que pode também ser lido como espécie de aviso ao leitor para o conjunto do desenvolvimento da narrativa, em que as narradoras sabem como dizer muitas coisas, inclusive algumas delas estranhas não apenas ao seu universo mas sobretudo ao próprio desenvolvimento de suas ações e do enredo do romance – parece ignorar uma série de outras coisas mais elementares, o que acaba por se materializar enquanto uma fissura em sua construção.

No romance, o acúmulo de detalhes não só não garante a verossimilhança ou a necessidade deles em relação à narrativa como pode operar de maneira a atrapalhar sua

construção. Segundo Candido (1993), “talvez a realidade se encontre mais em elementos que transcendem a aparência dos fatos e coisas descritas do que neles mesmos.” (p. 123) Ou, ainda, nas palavras de Lukács sobre o papel do detalhe, do acidental, “Nenhum escritor pode representar algo vivo se evita completamente os elementos acidentais; mas, por outro lado, precisa superar na representação a causalidade nua e crua, elevando-a ao plano da necessidade.” (Lukács, 1964, p. 46). *Torto Arado* é ficcionalização de memória e, portanto, o trabalho com os detalhes é fundamental para que o leitor consiga abstrair o autor e confiar na construção proposta para e pelas narradoras. Tanto o detalhe estéril quanto a inverossimilhança (ainda que de elementos “verdadeiros”, mas excepcionais), se inseridos de maneira estranha ao desenvolvimento da obra, podem prejudicar essa construção. Talvez, das três narradoras do romance, Bibiana seja a que menos incorre nesse tipo de problema, mas ainda assim é possível verificar diversas passagens inconsistentes nesse sentido, tais como a passagem seguinte, quando ela fala sobre a irmã, Belonísia, de seis anos de idade, que acabou de decepar um pedaço da própria língua com a faca do cabo de marfim, episódio que dá nome à parte narrada por Bibiana, Fio de Corte: “Belonísia também retirou a faca da boca, mas levou a mão até ela como se quisesse segurar algo. Seus lábios ficaram tingidos de vermelho, **não sabia se tinha sido a emoção de sentir a prata, ou se, assim como eu, tinha se ferido, porque dela também escorria sangue**”. (Vieira Junior, 2021, p. 17, grifo nosso).

O problema nesse trecho é tanto a inverossimilhança de Belonísia não saber se os lábios da irmã se tingiram de vermelho devido à “emoção de sentir a prata” quanto a descrição do sentimento da própria Belonísia. Nesse caso, é a descrição desnecessária, de novo, que apela para certo lirismo estranho à construção da narrativa, que leva ao problema da inverossimilhança, depois de “Seus lábios ficaram tingidos de vermelho” o que vem não convence. Bibiana afirma não saber se foi a emoção ou a ferimento que tingiu os lábios da irmã e na mesma frase revela que dos lábios da irmã também escorria sangue. Problema semelhante ocorre na seguinte passagem:

Meu pai segurava a língua envolta numa de suas poucas camisas. Mesmo naquelas horas, **meu medo era que o órgão em arrebatamento se dispusesse a falar sozinho no colo dele** sobre o que havíamos feito. Que falasse sobre nossa curiosidade, nossa teimosia, nossa transgressão, nossa falta de zelo e respeito por Donana e por suas coisas. (Vieira Junior, 2021, p. 18, grifo nosso)

Mesmo se fosse o caso de uma construção narrativa baseada em uma perspectiva infantil, a possibilidade de lábios tingidos de sangue serem confundidos com uma “emoção”

de sentir a prata seria muito pouco convincente. A perspectiva infantil não é adotada para a narração de modo a construir um narrador onisciente contaminado por essa perspectiva, como faz Guimarães Rosa em *Campo Geral*, por exemplo, posicionando um narrador onisciente no ombro do protagonista Miguilim e se valendo de forma brilhante tanto da perspectiva infantil quanto da objetividade do narrador onisciente. Pelo contrário, a perspectiva adotada para os testemunhos, por vezes, mostra-se inexplicavelmente onisciente e regularmente didática.

Logo depois Bibiana já fornece uma valiosa pista sobre qual das irmãs sofre a perda da língua e da capacidade da fala, quando diz que “Belonísia também retirou a faca da boca, **mas levou a mão até ela como se quisesse segurar algo.**” (Vieira Junior, 2021, p. 17, grifo nosso). Para o leitor atento, isso já indica que Belonísia é a irmã que perdeu a língua e pode acabar por tornar inúteis – para fins de manter o suspense – os malabarismos dos quais Itamar Vieira Junior lança mão ao longo de praticamente toda a primeira parte do romance (Fio de corte) para tentar tornar impossível definir qual das irmãs se tornou muda, como a substituição de verbos que indicam fala, como falar, dizer, gritar, por verbos mais ambíguos, como expressar ou comunicar. São diversas as passagens em que se nota que a busca da ambiguidade em relação às possíveis respostas nesse sentido. Destacamos, para fins ilustrativos, apenas três: “Anos depois do acidente que emudeceu uma de suas filhas, meu pai, incentivado por Sutério, havia convidado o irmão de minha mãe para residir em Água Negra.” (Vieira Junior, 2021, p. 41); “Ao amanhecer, fiz chegar a minha mãe a mensagem de que Belonísia estava com primo Severo debaixo do umbuzeira na noite passada.” (Vieira Junior, 2021, p. 47); e “Belonísia não expressou nada sobre o que me ocorria, mas parecia saber sobre o que estava acontecendo. Possivelmente não desconfiava da gravidez, mas deduzia aonde ia com minhas caminhadas. Ela própria estava mais solitária, pouco interagia com nossos irmãos. ” (Vieira Junior, 2021, p. 79). A recorrência dessa busca pela ambiguidade se torna mais problemática se considerarmos o caráter testemunhal da narrativa, no sentido de que seria Bibiana, inusitadamente, a lançar mão de tamanho esforço para tentar manter o suspense, o que, mais uma vez e por outra via, chama atenção do leitor para um elemento extrínseco à narradora.

No trecho a seguir, parece haver um aceno a certo modo de representar consagrado por nomes como Guimarães Rosa, tanto no que diz respeito ao caráter alegórico da representação em questão, que, mirando a figura do senhor de terras que se apropria dos frutos do trabalho das famílias da fazenda, chama atenção para o caráter parasitário do

pássaro “chupim”, quanto à minúcia descritiva no que se refere aos nomes e a algumas características das espécies elencadas.

Chupins aos montes e todo dia, ao alvorecer. Nós seguíamos para espantá-los com nossas armas. Chupim engana, é matreiro e preguiçoso. Come o arroz que a gente planta – ouvíamos falar –, gosta de coisa pronta. Não batalha pelo seu grão. Chupim nos marimbus podia colocar ovos no ninho de xanã, no do sangue-de-boi de penugem vermelha cor de fogo, cantando “tié, tiê” para os ovos dos filhotes que pensa serem seus. Chupim coloca ovos no ninho de carrega-madeira que esteve construindo sua casa para abrigar sua cria – e as crias do parasita sem saber. Deixava seus ovos fecundados para serem chocados nos ninhos de xorró-d’água, cabeça-de-velho, sabiá-bosteira, sabiá-bico-de-osso, bem-te-vi, patu d’água e guachu. Os ovos do chupim cresciam debaixo da beleza do canto do sofrê e até de zabelê no chão[...] (Vieira Junior, 2021, p. 44)

Tanto o uso do verbo “enganar” quanto o uso dos adjetivos “matreiro” e “preguiçoso” para se referir ao pássaro denotam, na alegoria, certa visão ou leitura moralizante da natureza. Por um lado, como já apresentado, temos um romance que trabalha com a acentuação e a ênfase do caráter *natural* de determinados modos de vida representados e, por outro, com a moralização de determinados fenômenos naturais. Diferentemente de Itamar Vieira Junior, Guimarães Rosa, no seguinte trecho, nos fornece uma pequena amostra de como não reduzir a representação a esse sentido:

E espiou para mim, com aqueles olhos baçosos — aí eu entendi a gana dele! que nós, Zé Bebelo, eu, Diadorim, e todos os companheiros, que a gente pudesse dar os braços, para capinar e roçar, e colher, feito jornaleiros dele. Ate enjoei. Os jagunços destemidos, arriscando a vida, que nós éramos; e aquele seô Habão olhava feito o jacaré no juncal! cobiçava a gente para escravos! Nem sei se ele sabia que queria. Acho que a ideia dele não arrumava o assunto assim à certa. Mas a natureza dele queria, precisava de todos como escravos. **Ainda confesso declarado ao senhor: eu não tivesse raiva daquele seô Habão. Porque ele era um homem que estava de mim em tão grandes distâncias. A raiva não se tem numa jibóia, porque jibóia constraga mas não tem veneno. E ele cumpria sua sina, de reduzir tudo a conteúdo.** Pudesse, economizava até com o sol, com a chuva. Estava picando fumo no covó da mão, garanto ao senhor que não desperdiçava nem o átomo dumas felpas. A alegria dele era uma recontada repetição, um condescendo: vinte, trinta carros de milho, ah, os mil alqueires de arroz... (Rosa, 2015, n.p)

Riobaldo, ainda que tenha “até enjoado” ao ouvir a proposta de São Habão, tenta nos convencer de que não tinha raiva dele, dado que a sina daquele homem, como a da jiboia é “constragar”, era “reduzir tudo a conteúdo”. Não há, nesse sentido, uma interpretação que moralize pelo leitor, mas, pelo contrário, ao utilizar precisamente a palavra “sina”, o narrador escapa tanto de uma chave moralizante, como se São Habão fosse uma pessoa necessariamente perversa por fazer o que faz, como também escapa da naturalização desse tipo de atitude, ao enquadrá-la dentro do espectro de uma “sina”. São Habão é como é e age como age porque é um latifundiário e essa é sua sina.

De volta à passagem de *Torto Arado*, o caráter alegórico fica ainda mais evidente quando nos deparamos, logo na página seguinte à página em que consta a imagem dos chupins parasitas, com a representação de uma conversa dos moradores da Fazenda Água Negra acerca da visita dos patrões às roças da fazenda e de sua usura e ganância: “eles plantam arroz e cana. Levam batatas, levam feijão e abóbora. Até folhas pra chá levam. E se as batatas colhidas estiverem pequenas fazem a gente cavoucar a terra para levar as maiores”(Vieira Junior, 2021, p. 45). A justaposição das duas representações faz com que a segunda opere como legenda em caixa alta da primeira e acaba por pasteurizar a força de significação que poderia guardar consigo a alegoria.

Para além do trecho mencionado, há um conjunto de passagens de *Torto Arado* que parecem consistir em certos acenos a Guimarães Rosa, como a menção às bonecas de sabugo de milho - *Campo Geral*, ao pai que “enlouquece” e vai viver no mato com uma onça (p.22) - *Meu Tio Iauaretê*, ao ferimento no pé de uma das irmãs que serve como reaproximação entre as duas irmãs - *Campo Geral*. Possivelmente, há mais uma série de acenos nesse sentido, mas não é nosso objetivo arrolá-los. A breve menção a eles tem como objetivo propor a reflexão acerca do caráter superficial desses movimentos, que apenas acenam de modo breve e artificial à determinada tradição, mas não chegam a constituir matéria suficiente para que se estabeleça um diálogo. Não com Guimarães Rosa. Pelo contrário, uma série de características já discutidas até aqui, como a onipresença do elemento didático e do forte apelo ao aspecto referencial do romance, parecem afastá-lo em considerável medida de qualquer coisa próxima à literatura de Guimarães Rosa. Com isso, não pretendemos estabelecer Guimarães Rosa como espécie de parâmetro de qualidade ou régua estética, mas refletir, dado que os acenos estão postos, sobre o caráter e a pertinência de tal movimento dado que o modo de composição e de representação do romance por vezes caminham em sentido diametralmente oposto ao do referido autor.

Bibiana narra o referido episódio dizendo que o próprio pai “enlouqueceu” (p.22), conservando o tom já indicado, ao falar da possível demência da avó, de tratar tudo que é místico e religioso com certa – e até natural – desconfiança. O fenômeno, para as pessoas dali, era considerado como uma espécie de chamado às obrigações espirituais que Zeca havia acabado por herdar de Donana, sua mãe, que as teria “recusado” ou se negado a cumpri-las. À Bibiana, que é a narradora que “sabe como se diz” as coisas, foi dada, pelo destino, a tarefa de ser responsável, ao menos em um primeiro momento, pela comunicação da irmã, Belonísia, emudecida após o acidente com a faca.

Uma seria a voz da outra. Deveria se aprimorar a sensibilidade que cercaria aquela convivência a partir de então. Ter a capacidade de ler com mais atenção os olhos e os gestos da irmã. Seríamos as iguais. A que emprestaria a voz teria que percorrer com a visão os sinais do corpo da que emudeceu. A que emudeceu teria que ter a capacidade de transmitir com gestos largos e também vibrações mínimas as expressões que gostaria de comunicar [...] Com o passar dos anos, esse gesto se tornou uma extensão das nossas expressões, até quase nos tornarmos uma a outra, sem perder a nossa essência. (Vieira Junior, 2021, p. 23 e 24)

Com o desenvolvimento do enredo e a da narrativa, percebe-se que a faca do cabo de marfim enquanto um objeto que carregava consigo uma espécie de “karma”: produto de um furto praticado por Donana ainda na fazenda Caxangá e arma com a qual Donana assassinara um de seus ex-maridos em defesa de sua filha, que por ele fora abusada sexualmente; a faca com a qual Belonísia havia se ferido e perdido a própria língua, e por fim, a faca utilizada no assassinato do então proprietário da Fazenda Água Negra. Um objeto que atravessa o romance atravessando corpos, ora de maneira “justa” ou pelo menos justificável, ora de maneira aparentemente aleatória. É suspeita a construção de determinada atmosfera em torno do objeto como algo amaldiçoado que parece estar por trás de uma relação com o emudecimento de Belonísia, como se o episódio guardasse algum tipo de relação com o último uso da faca por Donana – que guardava o objeto, décadas depois, ainda em panos sujos de sangue.

Donana retornou com a barra da saia molhada. Disse que tinha ido à beira do rio deixar o mal por lá. Entendi por “mal” a faca com cabo de marfim e, mesmo distante, senti seu brilho ofuscar minhas lembranças. (Vieira Junior, 2021, p. 25)

[Donana] Nem queria que nossas mãos inocentes segurassem o motivo de suas dores, ao mesmo tempo que não gostaria de ter que se desfazer de suas lembranças por completo, porque a mantinham viva. Davam sentido ao que lhe sobrava dos dias, na mesma medida em que demonstraram que não havia sido compassiva com as dificuldades que encontrou em seu caminho. (Vieira Junior, 2021, p. 27)

Ninguém também falava na faca de cabo de marfim, nem sabíamos do seu paradeiro, nem o porquê de tanto mistério em volta da sua existência. Até a morte de Donana, não sabia por que a lâmina estava enrolada naquele tecido com nódoas de sangue, nem mesmo por que um objeto bonito, com um cabo branco perolado, que meu pai, com a sabedoria de suas andanças, julgava ser marfim, não havia sido vendido diante da escassez em que vivíamos. (Vieira Junior, 2021, p. 30)

O movimento de construção disso que aqui chamamos de atmosfera amaldiçoada ou de determinado “karma” relacionado à faca soa estranho pois o elemento místico parece tentar induzir o leitor à conclusão de que há determinado *telos* por trás dos acontecimentos nos quais a faca figura, como se houvesse ali uma espécie de justiça ou mesmo de razão transcendental alheia às pessoas naquele contexto. Caso assumamos isso como possibilidade

de não como mera aleatoriedade ou exercício – não se sabe bem do quê – por parte do autor, o que isso pode nos indicar? O que essa razão desarrazoada pode nos dizer?

Ao que parece, Belonísia é “punida” por um ato cometido pela avó – pelo menos é nisso que a própria avó acredita, o que em momento algum é questionado pela própria narradora que trata com regular desconfiança as crenças de seu povo – antes mesmo de seu nascimento. Este ato, por sua vez, ainda que um assassinato, constitui-se enquanto ato típico de legítima defesa de sua filha, como mencionado, abusada sexualmente. Se a faca foi a arma utilizada em defesa da própria filha, ainda que a arma de um assassinato, qual é o sentido de atribuir o caráter de amaldiçoado ao objeto e de conectá-lo ao emudecimento de Belonísia como se houvesse um tipo de relação entre os episódios? Para além disso, se o objeto em questão era, como mencionado, motivo de tantas dores para Donana, qual seria o sentido de mantê-lo ainda envolto em tecido com nódoas de sangue? Como esse objeto constituía algo que mantinha viva as lembranças de Donana? As lembranças não eram precisamente o motivo das dores? A “explicação” para isso adotada pelo autor, de que a faca simbolizava que Donana não havia sido compassiva com as dificuldades que encontrara pelo caminho, se torna fraca diante de tantos elementos em sentido diverso – que associa a faca às dores e a episódios traumáticos. Nesse sentido, a mística que envolve a faca passa a parecer barata, aleatória, casual e, novamente, inorgânica e desnecessária em relação ao desenvolvimento da trama. Seria natural e até esperado que a “justiça dos homens”, classista e racista, ignorasse as circunstâncias em que se deu o assassinato e punisse Donana a despeito de todos os atenuantes, mas é estranho conceber que a justiça divina – ou qualquer outro nome que se queira dar a isso – opere de modo ainda mais cruel e puna não só Donana, mas também Belonísia e toda sua família. A discussão em termo de “justiça divina” só está dada dessa maneira pois estamos aceitando e desdobrando o que parece ser uma das premissas da narrativa, ainda que a mesma pareça desligada de seu desenvolvimento.

A personagem do pai, Zeca Chapéu Grande, cuja vida parece ter sido também determinada pela recusa de Donana relativa a suas “obrigações” místico-religiosas, é encarada de maneira distinta entre as irmãs. Belonísia, inicialmente mais próxima da mãe, se afasta dela e passa a se identificar com o pai depois que a mãe lhe pune severamente após a possível mentira da irmã sobre um beijo no primo, como nos informa Bibiana, “Até aquele instante Belonísia havia sido mais próxima de minha mãe, enquanto eu sempre havia me sentido mais ligada ao pai. Mas a surra repercutiu mais em seu íntimo do que o ardor e o machucado na pele.” (Vieira Junior, 2021, p. 47), ao passo que Bibiana parece enxergá-lo, no que se refere à mística em seu entorno, de maneira ambígua.

Nesse ponto, a desconfiança ou reticência de Bibiana em relação a isso se mostra também enquanto certa reverência, o que pode, mais uma vez, denotar uma construção um pouco mais cuidadosa da narradora. “Zeca Chapéu Grande era diferente de nós, que não sabíamos lidar com eventos daquela natureza. Agia com grande afeição diante das dificuldades mais díspares que nos chegaram à porta.” (Vieira Junior, 2021, p. 34) Consideramos essa passagem como mais um indício de uma construção um pouco mais cuidadosa dessa narradora pois ela funciona como mais um elemento complexificador de sua relação com seus pares, o que a humaniza em sentido realista. Ainda que Bibiana se mostre muito mais próxima e afeita à figura de Severo, espécie de par-oposto de Zeca no romance, isso, até certo ponto, não se dá sempre de modo tão simples e esquemático.

Nota-se, a partir do desenrolar da narrativa e das respectivas construções das narradoras, que ainda que se trate formalmente de um romance protagonizado por figuras femininas (para além das irmãs, há a terceira narradora, a encantada Santa Rita Pescadeira), que esse protagonismo se revela questionável no plano das ações. Isso porque, ainda que as narradoras sejam responsáveis por nos contar as histórias, verifica-se que as figuras masculinas de Zeca Chapéu Grande e de Severo são construídas, em sua relação com essas narradoras, de modo que parecem exercer considerável magnetismo em relação a elas. Há uma identificação mais imediata, em um primeiro momento, entre Bibiana e Severo e Belonísia e Zeca Chapéu Grande, de tal forma que é possível considerar que em determinados episódios do livro as narradoras pareçam funcionar a reboque dessas figuras masculinas. Ainda que Belonísia inicialmente se identifique mais com a figura do pai, sobretudo no que se refere à questão dos assim chamados saberes ancestrais e também do gosto que cultivava em relação à lida com a terra e os modos de conhecimento e trabalhos relacionados a isso, em determinado momento do livro, a narradora apresenta uma guinada considerável em sentido diverso⁴⁶.

Após a mutilação de Belonísia com a faca do cabo de marfim, há um aprofundamento do processo de degeneração do qual Donana já vinha sofrendo. Isso nos é apresentado como fruto do desgosto e da culpa pelo acontecido, afinal, Donana foi, mais do que nas entrelinhas, responsável pelo “acidente”, como nos indica a narrativa. Esse processo culmina em episódios mais agudos de confusão mental e de depressão e, posteriormente, Donana é

⁴⁶ “Quando Bibiana já morava novamente entre nós, passei a ler tudo o que visse em suas mãos ou nas de Severo. Passei a sentir fome de leitura, levava livro até para a sombra do descanso na roça. Essas histórias que encontrava nos livros e ouvia da boca do povo vão se desenrolando em minha cabeça como um novelo de malha de apanhar peixe.” (Vieira Junior, 2021, p. 170)

encontrada sem vida na beira do rio: mais uma vez vitimizada pela faca do cabo de marfim. Novamente, o problema não reside no fato de as pessoas terem suas crenças seja lá no que for, mas no modo como esse conjunto de crenças é construído e determinante na narrativa, de forma a parecer que há, de fato, esse *telos* no qual a faca se move. O autor não só tenta operar uma substituição da racionalidade por essa chave místico-religiosa no desenvolvimento do romance como também tenta, ao cabo desse movimento, atribuir a este um sentido racional e, em alguma medida, justo. Ou seja, a narrativa não necessariamente reivindica um outro modo de encarar essas questões. A própria Donana morre, antecipadamente, ao que parece, em decorrência do episódio das netas com a faca, mas o saldo da narrativa parece apontar recorrentemente para uma espécie de *telos* por trás dos ocorridos. Que determinado povo creia nisso e essa seja uma parte de sua forma de ver e encarar o mundo é lícito e comum, mas quando o próprio autor assume isso como parte da lógica do desenvolvimento da narrativa de modo a determinar uma série de acontecimentos e os próprios rumos da vida daquele povo, verifica-se a mera reprodução da realidade aparente de modo não mediado e isso compromete o potencial literário da obra.

Michel Löwy, em artigo que trata da relação entre Lukács e Dostoiévski, associa o retorno à “religião do passado” como parte integrante de um movimento cultural global de “contestação do racionalismo moderno, da sociedade industrial urbana, da quantificação e da mercantilização das relações sociais” (Löwy, 2016, p. 37) e aponta uma relação desse movimento com o romantismo anticapitalista. Ainda que não se trate, precisamente, por óbvio, dessa espécie de neoromantismo no caso de *Torto Arado*, essa questão, dado que hoje entende-se também a importância da valorização de outras formas de conhecimento e de outros saberes – e este é um dos motes do romance –, é peculiar a maneira como o autor se apropria dessa discussão de modo (duplamente) problemático: em um primeiro momento, há a exposição de determinados elementos nesse sentido de maneira devidamente matizada e pouco esquemática; Bibiana se apresenta mais complexa inicialmente; em um segundo momento, já se percebe que a questionadora Bibiana “compra” o *telos* por trás da faca por seu valor de face, abandonando parcialmente seu modo ambíguo de outrora; em um terceiro momento, Belonísia se apresenta – e nos apresenta sua perspectiva – como antípoda da irmã “letrada”, como sucessora de Zeca no que diz respeito à adesão e conservação de sua forma de ver, conhecer e lidar com o mundo que a cerca, porém, em um momento seguinte, como já mencionado, a mesma Belonísia gira sobre o próprio eixo e, em consequência da volta da irmã mas também de sua antiga e crescente admiração por Severo – e novamente a reboque

de figura masculina –, decide se tornar uma “intelectual”, passa a ler compulsivamente e também a escrever.

Novamente, nesse trecho, observa-se, como no caso do fenômeno místico-religioso no romance, um problema no que se refere à forma como determinado fenômeno se materializa no enredo da obra. A ausência de mediação, da construção apropriada da mudança de Belonísia, acaba por apresentá-la, nesse caso, ao esconder o processo por meio do qual ela veio a se construir de tal maneira, como produto acabado e relativamente simples.

Por fim, em um quarto momento, apresenta-se Santa Rita Pescadeira, de quem, ao menos teoricamente, considerando seu estatuto de entidade ancestral, poderia se esperar que fosse a narradora mais representativa dos saberes ancestrais e também portadora de um modo seu, peculiar, de ver o mundo e de expressá-lo, mas, ironicamente ou não, a narrativa da encantada caminha não só em sentido diverso como em sentido antagônico a este. Seu tom é o mais didático dentre as três narradoras, ela se vale da condição de encantada, de sua posição privilegiada em relação às outras narradoras e à história – dado que atravessa os tempos – para, agora definitivamente, pegar o leitor pela mão e levá-lo até o ponto desejado, tudo muito claro, explicado e retilíneo, como em uma exposição pedagógica: não há espaço para o sinuoso em *Torto Arado*.

De acordo com o que foi formulado por Lukács em *Arte e verdade objetiva*, texto apresentado no início deste trabalho e que discute a relação entre a verdade objetiva, que independe da nossa perspectiva, e a expressão artística, a arte deveria funcionar como um reflexo da realidade. Novamente, reflexo não significa fiel reprodução fotográfica das formas mais aparentes e superficiais dessa realidade. Pensar sobre o uso do expediente místico-religioso na composição do romance significa, entre outras coisas, refletir sobre o modo como esse tipo de expediente é empregado e desenvolvido, se de modo revelador dos movimentos e das contradições mais profundas de determinada realidade ou se de modo que apenas reproduz o que há de mais aparente e potencialmente superficial nessa realidade. O elemento místico-religioso, bem como o elemento fantástico, pode ser utilizado de forma a inclusive revelar suas próprias determinações e contradições e acabar por revelar-se enriquecedor da narrativa mesmo em sentido realista, mas não é isso que acontece em *Torto Arado*.

Bibiana apresenta alguns espasmos nesse sentido – realista – em relação ao expediente místico-religioso na narrativa, mas isso ocorre de maneira pontual e efêmera, como é possível notar pelo modo como ela lida com o próprio episódio da faca e os

“mistérios” que a narrativa faz crer que envolvem o objeto. Devido a isso que denominamos como espasmos as raras aproximações em sentido realista da narradora.

O modo consideravelmente uniforme utilizado na construção das narradoras, que resulta, como já discutido, na representação da subjetividade, do tom e da dicção espantosamente homogêneos, nos auxilia no questionamento acerca da profundidade de certo antagonismo entre as irmãs que o romance apresenta. Há, até certo ponto, alguns conflitos entre elas, inicialmente apresentados junto com a aparição da figura do primo Severo, posteriormente simbolizados em espécie de lição pela história de Crispina e Crispiana, em que a “disputa” entre as irmãs provoca sérios – e muito visíveis, no romance – estragos. O conflito ou contradição central entre as duas, Bibiana e Belonísia, reside sobretudo em suas perspectivas e visões de mundo, inicialmente simbolizadas pela relação com a escola e os livros e com a terra. Isso está ligado às possibilidades que uma e outra tem de se expressar, dado que uma é muda e a outra não, mas não se esgota nesse ponto nem dura por toda a narrativa essa oposição frágil. Bibiana é representada como a irmã letrada e que se interessa pelos saberes escolares ao ponto de se tornar professora. Ela é também a irmã que não nutre tanto gosto e nem tem tanta destreza – como ela mesma e Belonísia colocam reiteradamente – para o trabalho com a terra; é a irmã que além de se escolarizar e se tornar professora, também tenta a vida na cidade grande, de onde retorna após desiludir-se. Devido ao fato de Bibiana não ser representada de modo tão simplista como ocorre com Belonísia e apresentar uma personalidade um pouco mais complexa, de modo que pode-se entender melhor o percurso trilhado por ela e o processo por meio do qual sua personalidade vai se construindo, é possível ler seu modo ambíguo, ora desconfiada e reticente, ora crente em relação aos fenômenos místico-religiosos, como algo complexo tendo uma representação adequada, ainda que problemática no que se refere à já mencionada questão relativa à faca do cabo de marfim. Muito diferente é o caso de sua irmã, Belonísia, no que se refere à sua guinada abrupta em uma direção outrora desprezada pela narradora.

3.2 Belonísia e os aspectos de uma subjetividade rebaixada

A parte de *Torto Arado* narrada por Belonísia carrega título homônimo ao do livro e isso não se dá por acaso: o autor indica que se trata do núcleo da obra, posicionando-a no centro e contando com maior número de páginas. Possivelmente, essa é também a parte do

romance que apresenta a maior concentração de pontos problemáticos, alguns já discutidos e outros que serão discutidos ao longo deste item.

Sua centralidade na obra mostra-se também na escolha do título. Belonísia descreve o som que sai de sua própria boca ao tentar falar depois de perder a língua como “[...] um arado torto, deformado, que penetrava a terra de tal forma a deixá-la infértil, destruída, dilacerada.” (Vieira Junior, 2021, p. 127) ao que se segue:

Mas eu persistia e repetia as palavras mais duras, as que não gostamos de ouvir, para mim mesma, nos caminhos que percorria sozinha e que com o passar do tempo foram se tornando mais frequentes. **Não me furtava a dizer o que faria muitos correrem, temendo a virulência de uma língua.** Eram palavras repetidas por minha voz deformada, estranha, carregada de rancor por muitas coisas, e que só fez crescer ao longo dos anos. Agora, com os maus-tratos de Tobias, elas se tornaram mais vis, **eram gritadas por minhas ancestrais, por Donana, por minha mãe, pelas avós que não conheci, e que chegavam a mim para que as repetisse com o horror de meus sons, e assim ganhassem os contornos tristes e inesquecíveis que me manteriam viva.** (Vieira Junior, 2021, p. 128, grifo nosso)

Conjugando tentativas poéticas que soam consideravelmente artificiais enquanto testemunho e descrições explicativas que não só não agregam e não estão conectadas com o desenvolvimento da narrativa como, por isso mesmo, acabam por ganhar especial relevo e saltar aos olhos, a obra acaba perdendo força, pois representa, em diversos momentos, narradoras que relatam suas lutas, mas que também as explicam de maneira excessivamente didática, fazendo com que a potência do relato se dilua.

A narrativa de Belonísia é iniciada por meio da narração de um sonho em que ela corre entre os matos fugindo da figura de um homem branco, bem vestido e montado em um cavalo branco, para no final, desesperada, encontrar a faca do cabo de marfim – possível antecipação do desfecho da obra. Este trecho do romance, no qual Belonísia acaba revelando, ainda que já se soubesse, que é ela a irmã que perde a língua no acidente com a faca, merece destaque por condensar alguns dos pontos. Analisemos, a seguir, um conjunto de excertos extraídos do primeiro parágrafo desta parte:

A canoa de aloujo desliza sozinha **como** uma baronesa até ser engolida pelo Veião, desaparecendo num rodado de água escura **como** a cor de minha pele [...] O arame brilhante **como** a prata ladeava a terra [...] Até que vi uma pedra que irradiava luz, luzia **feito** uma joia preciosa [...] O que de longe parecia ser uma pedra era um pedaço de marfim que não se movia do chão, **parecia** ter o peso do mundo [...] Me encerraria, sem palavras, envergonhada do que tinha feito a mim mesmo, **como** o arame que me cercava naquele campo. (Vieira Junior, 2021, p. 91, grifos nossos)

Retornamos a um problema já mencionado por aqui, o problema da repetição excessiva do “como” ou de palavras que exercem função análoga acaba por construir metáforas frustradas, em um movimento de reiterada comparação ou analogia. Trata-se de um “cacoete”, comum entre às três narradoras, acaba por fazê-las se expressar de maneira muito semelhante, o que se soma a outras características de homogeneização da narração. Isso se revela enquanto um obstáculo para a construção destas e também da poética da prosa e de sua própria fluidez, além de remeter, diante da incredulidade instigada com as narradoras que não se sustentam, à figura do autor. Observa-se também nesse trecho, mais precisamente na última frase, que há um problema evidente de construção, em que a narradora parece tentar associar o lume do arame ao lume da faca, mas da maneira como isso é feito pode parecer ao leitor que Belonísia está se associando ao próprio arame.

Aparentemente, trata-se apenas de um problema de revisão, mas que ocorre devido à repetição exaustiva do uso do “como”, quando não com propósitos didáticos, de maneira muito artificial, operando uma espécie de tentativa de “didatização poética” da prosa. Chamamos a atenção para este tipo de problema, do caráter excessivamente didático das narradoras, apenas como ponte entre Bibiana e Belonísia, dado que, talvez, no caso de Bibiana, com sua inclinação ao saber escolar e sua formação como professora, isso pudesse se explicar um pouco melhor, o que não acontece com Belonísia, que conserva, em linhas gerais, o mesmo modo de narrar.

Mas o que mais se destaca enquanto problema relativo à Belonísia é o modo como essa narradora, em determinados momentos (e com considerável regularidade), acaba trabalhando de modo que revela aspectos de uma sexualização ou erotização descabidas e com certo foco injustificado em determinados pontos. Analisemos alguns trechos do romance para visualizarmos melhor essa avaliação. Primeiro, um trecho em que isso não aparece de modo tão evidente se considerado de maneira isolada:

Corria entre papiros, cabelos-de-nego e capins-navalha que nasciam na beira dos marimbus, abrindo lanhos profundos em minha pele seca. Não minava sangue. Não minava pus. Do meu corpo só escorria o suor que empapava minhas vestes, **que empapava o pano que amarrava meus seios.** (Vieira Junior, 2021, p. 91, grifo nosso)

O tipo de construção acima exposto, se pontual, poderia, de fato, não representar erotização, ainda que mesmo isoladamente consideremos esse tipo de descrição inorgânica e desnecessária. Mas se considerarmos o conjunto das passagens em que se verifica esse tipo de procedimento, podemos nos aproximar de um apontamento mais consistente.

Eu e Belonísia, estranhamente, já que estávamos cada vez mais próximas, nos dispersávamos nesses momentos, talvez de forma irrefletida, para disputar a atenção de Severo [...] nós, quase adolescentes, descobríamos aos poucos o interesse que um menino poderia despertar em **duas moças com seios despontando nos vestidos, ancas se firmando e o perfume do corpo abundando como nunca.** (Vieira Junior, 2021, p. 43)

Em pé, olhando Maria sentada na cadeira, **vi seus seios pequenos, subindo e descendo** na inquietude de sua respiração desolada. (Vieira Junior, 2021, p. 119)

Aquele tempo parecia ter passado com violência para ela, agora mãe de um menino. **Pude ver seus seios despontarem da roupa que vestia**, cheios, caídos de amamentar Inácio. (Vieira Junior, 2021, p.129)

Estela saiu desvairada pelo caminho que deixava a casa dos marimbus, como se corresse de um incêndio. Seus filhos choravam e foram amparados por Santa e a filha, que andavam pela mesma estrada carregando trouxas de roupa e peixes. O grito da mulher havia sido tão desesperador que mobilizou boa parte dos moradores das cercanias. **Estava vestida com uma camisola branca feita de um tecido delicado e quase transparente. Era possível ver os mamilos de seus seios jovens, rijos, por trás do tecido, movimentando-se agitados ao sabor dos nervos abalados.** Ninguém conseguia entender o que ela dizia, e o choro das crianças havia se tornado mais nítido porque chamavam pela mãe. (Vieira Junior, 2021, p. 249)

Parece possível assumirmos ao menos que os seios e/ou mamilos ocupam lugar de considerável destaque na narrativa de Itamar Vieira Junior, dado que os trechos destacados estão distribuídos entre as três narradoras do romance, o que talvez indique que esse tipo de procedimento – o foco/zoom nos seios e/mamilos – é algo que além de ser inexplicável por si só, tendo em mente a construção das narradoras, também é inexplicável enquanto característica comum às três. Isso se apresenta como mais uma inconsistência na construção da individualidade dessas narradoras e, também mais uma vez, nos remete à figura do autor. Considerando o caráter retrospectivo da narrativa torna-se ainda mais difícil entender a opção do autor por este tipo de representação e por sua regularidade. Não cumpre papel algum, além do já mencionado, para o desenvolvimento do romance, os “seios despontando nos vestidos, ancas se firmando e perfume do corpo abundando como nunca.”. Não se trata da censura desse tipo de procedimento e nem de formulação que pretende que sempre que houver elementos eróticos haja necessariamente uma erotização descabida. É possível que uma coisa exista sem a outra, estamos chamando aqui de “sexualização” ou “erotização” os episódios em que esse tipo de construção aparece de modo evidentemente desconectado com o desenvolvimento da história, de modo acessório.

Este aspecto do romance pode, tomado em seu conjunto, reforçar certos estereótipos ainda muito vivos em nossa sociedade, bem como um olhar objetificador sobre os corpos

das mulheres em questão. Nota-se, assim, que mais uma vez o uso indiscriminado do expediente da descrição desnecessária e inorgânica, que dilui a força da narrativa, gera novos problemas para além deste e coloca o romance em maus lençóis.

Há no romance mais uma passagem em que figuram os seios, mas que talvez possa ser lida de modo diverso do modo problemático identificado até então.

Todas nós, mulheres do campo, éramos um tanto maltratadas pelo sol e pela seca. Pelo trabalho árduo, pelas necessidades que passávamos, pelas crianças que paríamos muito cedo, umas atrás das outras, **que murchavam nossos peitos e alargavam nossas ancas.** (Vieira Junior, 2021, p. 119)

Nesse caso a utilização desse tipo de expediente pode ser entendida como uma maneira encontrada pelo autor de tratar da incidência das consequências do trabalho sobre o corpo dessas mulheres e também de mostrar ao leitor como a atividade reprodutiva também pode ser encarada ou entendida enquanto uma forma de trabalho não remunerado, como dá a entender a narração de Belonísia. Sendo assim, se tomada isoladamente, a citação acima lança mão do emprego desse tipo de recurso que descreve ao narrar de maneira que não se mostra desconectada e/ou inorgânica. O problema é que o conjunto da obra nos leva a considerar que esse tipo de construção é uma exceção e até a suspeitar do caráter da narração que versa sobre como as mulheres ali pariam as crianças “umas atrás das outras”, dado que, como já indicamos e discutiremos de modo mais detido adiante, há determinados trechos do romance em que parece haver um grau considerável de *zoomorfização*.

Para além do que foi apontado como sexualização ou erotização, é também peculiar o modo como é construída a sexualidade de Belonísia no romance. Primeiro, ela e Bibiana de alguma forma “disputam” a atenção de Severo, o primo. Depois de algum tempo, Belonísia se mostra contrariada em relação à chegada de Tobias na fazenda, vaqueiro que tinha, de acordo com a própria narradora, idade para ser seu pai. “Às vezes, eu o via nas trilhas da fazenda ou nas veredas para a várzea. Ouvia seu cumprimento — bom dia, sinhá moça —, acenava com a cabeça, seguia meu caminho, mas sentia seus olhos queimarem minhas costas feito brasa.” (Vieira Junior, 2021, p. 101). Tobias cortejava Belonísia que, a princípio, se sentia desconfortável e incomodada, mas depois passa a nutrir certo desejo de que o vaqueiro voltasse sua atenção para ela. “Tobias se aproximou de mim, seu gibão cheirava a couro que ainda curtia, seus olhos cercavam Domingas, mas logo se desviavam em minha direção.” (Vieira Junior, 2021, p. 103) Em outra passagem, Belonísia chama novamente atenção para o gibão de Tobias: “O cheiro do gibão de Tobias era uma mistura

de suor e couro que ainda estava sendo curtido, como se não estivesse pronto para ser usado. Quase conseguia ver as moscas procurando restos de carne sobre seu corpo.” (Vieira Junior, 2021, p. 104) Apesar da apresentação e da descrição tanto de Tobias como um homem com idade para ser seu pai quanto do cheiro de suor e de couro cru, a narradora expressa sua vontade de que o vaqueiro voltasse e a levasse para seu rancho. “Senti vontade de que Tobias voltasse naquele instante, quiçá amanhã ou depois, mas que não demorasse a fazer de mim sua mulher também.” (Vieira Junior, 2021, p. 104) A mudança da perspectiva de Belonísia ocorre de maneira abrupta e é apresentada no romance como se fosse algo relativo ao fato de sua irmã, Bibiana, ter se casado, como se ela quisesse, como a irmã, ter essa experiência. O que não se explica, mais uma vez, é a necessidade de se ressaltar que Tobias tinha idade para ser seu pai, se interessava por todas – inclusive por Domingas, sua irmã mais nova –, fedida a couro cru com restos de carne para na sequência, no mesmo parágrafo, apresentar o interesse repentino de Belonísia pelo vaqueiro. Tamanha falta de mediação e de nuance, conjugada com o caráter abrupto dessa mudança de perspectiva, pode fazer com que a coisa toda soe de modo um tanto animal e/ou natural e é precisamente isso que se verificará mais adiante no romance.

Naquele ano, continuei a ver Tobias. Eu o percebia me observando, me cercado com gestos corteses, mas era cada vez menor a frequência com que isso ocorria. Parecia dividir seu interesse por outras moças da fazenda. [...] E de fato, sentia vontade de desviar meu olhar para saber até onde iria com a bebedeira a que se entregava nessas noites. Mas continha o querer, **me lembrava de minha condenação ao silêncio, da minha timidez rude, arisca, que me fazia selvagem e afastava as pessoas.** Desviei muitas vezes meu olhar para evitar os olhos dele. Mas quando percebia sua distração em outras moças e pessoas, ou sua dedicação ao serviço, o observava ao longe e sentia o interesse crescer. **Meu corpo se descontrolava como um potro, suave, exalava odores, tremia, fazia movimentos que levavam o coração à boca.** Me lembrava da chegada de Severo ainda menino a Água Negra. Mas não havia toda essa potência no desejo, era algo bom como asas frágeis se movendo em meu corpo. **Agora eu era uma fruta amadurecida convidando os pássaros a me bicarem, como os chupins que espantávamos dos arrozais até pouco tempo atrás.** (Vieira Junior, 2021, p. 107, grifos nossos)

Este trecho da obra certamente é o mais representativo do que estamos apontando como problema sob o nome de *zoomorfização*, ou seja, da recorrente associação de traços animais e/ou naturais às personagens. Belonísia se lembra “selvagem”, descreve seu próprio corpo por meio de uma analogia com um equino e finaliza o trecho com a imagem de si como uma fruta amadurecida convidando os pássaros a bicá-la. Mas o trecho não é único, o selecionamos justamente por condensar parte significativa dos aspectos problemáticos. Poucas páginas antes dessa passagem citada, encontra-se o seguinte trecho:

Quanto mais criança via nascer, **mais sentia como se meu corpo vibrasse, em movimento, pedindo para parir, como a terra úmida parece pedir para ser semeada;** e se não fosse semeada, a natureza faz ela mesma seu cultivo, dando a capoeira, o maracujá-da-caatinga e folhas de toda sorte para curar os males do corpo e do espírito. **Depois do fim da estiagem, nasceram crianças como orelha-de-pau em troncos apodrecidos nos charcos que se tornaram a vazante.** (Vieira Junior, 2021, p. 105, grifos nossos)

Ou ainda, um pouco depois, “Seus movimentos revelavam os instintos maternos, os que observamos com muita familiaridade nos animais que nos cercam.” (Vieira Junior, 2021, p. 129) Trechos cuja pertinência e/ou necessidade para o desenvolvimento da história são difíceis de imaginar. Não se sabe se tal movimento se dá como espécie de aceno à determinada tradição literária – do mesmo modo que outras passagens funcionam como acenos “contrários” à tradição – ou se trata-se de mais episódios em que ele tenta praticar exercícios de descrição com objetivos poéticos e acaba criando problemas incontornáveis para a construção das narradoras. Se a animalização já foi exaustivamente – e devidamente – problematizada no século passado, quando se tratava de um narrador onisciente a operar nesse sentido, como analisar esse tipo de procedimento nos dias atuais – e num romance repleto de “acenos anticoloniais”⁴⁷?

Em seu ensaio sobre o romance *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, Antonio Candido formula sobre a animalização da seguinte maneira:

[...] no livro é possível verificar três níveis do conceito de animal: 1) os animais substantivos, propriamente ditos, irrelevantes no caso, a não ser como indiciantes e, às vezes, “catálises”, no sentido de Barthes; 2) **o animal adjetivo, traço constitutivo do homem, condicionando uma animalização que poderíamos chamar total ou ontológica, relativa ao que há de natural e, portanto, nos termos do Naturalismo, de “animal” em cada um de nós;** 3) o animal metafórico implícito, conotando uma animalização parcial, social, que define o homem tratado economicamente como bicho, na medida em que se torna uma besta de carga, pela necessidade de vender a sua força de trabalho. (Candido, 2002, p. 65, grifo nosso)

A formulação de Antonio Candido no que se refere aos níveis do conceito de animal é apropriada para a reflexão e discussão do que há de *zoomorfizante* em *Torto Arado*. Por óbvio, o “animal” em questão não se trata do animal ele mesmo, substantivo, tampouco do “animal metafórico implícito”, espoliado de sua subjetividade de tal forma por meio da exploração que sua desumanização se revela por meio de uma animalização parcial na

⁴⁷ Expressão utilizada por Ligia G. Diniz ao discutir *Salvar o fogo*, outro romance de Itamar Vieira Junior, mas que também pode ser direcionada ao seu romance de estreia, como fica patente na sua recepção comentada no primeiro capítulo. Disponível em <https://www.quatrocinco.com.br/br/resenhas/literatura-brasileira/espírito-do-tempo> Acesso em 01 set. 2023.

conhecida figura do trabalhador superexplorado como uma besta de carga. Nos resta a segunda alternativa proposta por Candido, que nos parece apropriada para a discussão, a hipótese do animal adjetivo, operando uma redução do ser humano ao seu estado “natural” e/ou animal, o que pode ser problematizada em alguns níveis: primeiro, ela carrega consigo o perigo de que se reduza o ser humano ao puro instinto animal, reduzindo ou eliminando sua racionalidade e sua subjetividade, em suma, a complexidade que lhe é própria; segundo, esse tipo de redução pode acabar por justificar de maneira despolitizante, reducionista e simplista, uma série de comportamentos cujas origens se encontram muito mais nas relações sociais estabelecidas às quais esse ser humano está exposto do que em qualquer coisa análoga ao instinto ou inclinação “natural”. Para além disso, vale ressaltar que o rebaixamento de determinados grupos de seres humanos ao animal já foi largamente utilizado em nossa história para justificar diversos níveis de opressão e de segregação. Nesse sentido é que chamamos atenção para uma possibilidade de leitura que considere esse tipo de procedimento no romance como algo potencialmente problemático e mesmo perigoso – a despeito das intenções do autor.

É possível que contra a leitura por nós pretendida se argumente que esse tipo de procedimento pode figurar no romance como uma tentativa de simbolizar ou expressar uma visão de mundo distinta de uma perspectiva ocidental hegemônica, em que se estabeleceu uma hierarquia entre as diferentes formas de vida, uma visão de mundo que não necessariamente considere que uma forma de vida é superior a outra e que entenda a natureza de modo diverso do que está estabelecido para nós, de maneira geral, no ocidente.

Tal argumento pode encontrar algum eco e, à primeira vista, até fazer algum sentido, dado que a narrativa se debruça sobre a experiência de uma comunidade sertaneja e quilombola, ou seja, o romance tentaria emular uma visão de mundo que caminharía na contramão da nossa modernidade, que estabeleceu o ser humano e sua perspectiva como centrais, valorizando as demais formas de vida e, ao animalizar o ser humano, estaria justamente tentando deslocá-lo desse centro e o inserindo novamente no conjunto da natureza da qual este teria se desconectado. O que enfraquece em considerável medida essa hipótese é o fato de que, em larga medida, as passagens do romance em que se verifica o uso desse tipo de procedimento ocorrem quase exclusivamente com personagens femininas e em contexto reprodutivo e/ou sexual. Há uma passagem em que se faz menção ao marido agressivo de Maria Cabocla como “cavalo”, talvez a única passagem do romance em que esse tipo de associação ocorre com uma personagem masculina. Se fosse o caso da hipótese de leitura levantada acima como possível contra-argumento estar correta, o que justificaria

essa exclusividade desse tipo de associação em relação às personagens femininas e ao contexto reprodutivo e sexual? Não deveria essa tentativa de descentralizar o ser humano e recolocá-lo na natureza considerar também os personagens masculinos?

Nesse mesmo sentido, soa um tanto inconsistente que uma narradora tão politizada como Belonísia, que tece críticas ao patriarcado e ao modo elitista e eurocêntrico dos saberes escolares e que se reivindica como portadora do legado de seus antepassados e dos saberes ancestrais incorra nesse tipo de construção justamente sobre si e sobre suas companheiras, formulações que podem revelar problemas básicos de ordem sexista (e racista), ou seja, nesse ponto, o antagonismo entre a narradora que, outrora mulher da terra e que desprezava os saberes escolares, mostrava-se muito politizada e consciente dos problemas de sua condição e de seu contexto social e a narradora que descreve sexualmente seu próprio corpo como um potro descontrolado que “suava, exalava odores, tremia”, descrição que parece ter saído de um livro de literatura erótica de banca de jornal, acaba por revelar valores completamente externos ao mundo da obra entrando em franca contradição na construção de Belonísia. O olhar bestializante sobre a mulher negra operado a partir de sua própria perspectiva sobre si parece não condizer nem com a Belonísia que se mostra muito politizada e crítica – mesmo tendo a contemporaneidade como termo – nem com a Belonísia que conhece e nutre profundo orgulho das experiências e saberes de seus antepassados.

Em *Racismo e sexismo na cultura brasileira* (1987), ao rebater uma formulação do autor Caio Prado Junior sobre o suposto caráter exclusivamente animal e instintivo das relações sexuais entre senhores e mulheres escravizadas, Lélia Gonzalez aponta justamente para o problema da ênfase racista no caráter animal dessa relação e sua consequente desumanização, mostrando como esse tipo de relação complexa, com todo seu caráter contraditório e problemático, ao se desdobrar para além do puramente animal e instintivo, diferentemente do que apontava Caio Prado Jr., “bagunçava” a dinâmica da casa grande justamente por isso. Ainda que não observemos esse tipo de relação – entre *senhores* e mulheres escravizadas – em *Torto Arado*, é importante que tomemos algumas das formulações de Lélia Gonzalez em *Racismo e sexismo na cultura brasileira* reflitamos acerca de possíveis raízes desse tipo de animalização. “Para nós o racismo se constitui como a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira. Nesse sentido, veremos que sua articulação com o sexismo produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular” (Gonzalez, 1987, p. 224).

A articulação do racismo com o sexismo não é uma conta de soma simples, em que se soma o fator do racismo ao fator do sexismo e temos um mais um igual a dois, pois a articulação dessas duas formas de opressão gera consequências particularmente perversas para as mulheres negras brasileiras. A regularidade com que se tenta incutir determinado caráter animal às mulheres de *Torto Arado* não pode ser encarada como algo comum ou como uma questão de estilo ou exercício, seja lá do que for, por parte do autor. Não acreditamos que os problemas indicados no que se refere à sexualização e à animalização dessas mulheres sejam necessariamente fruto de uma formulação cuidadosamente construída de Itamar Vieira Junior. Talvez, se fosse o caso, a constatação seria menos inquietante, pois poderia revelar apenas um problema individual. Mas, de acordo com a autora,

[...] na medida em que é o lugar da rejeição, consciência se expressa como discurso dominante (ou efeitos desse discurso) numa dada cultura, ocultando memória, mediante a imposição do que ela, consciência, afirma como verdade. **Mas a memória tem suas astúcias, seu jogo de cintura; por isso, ela fala através das mancadas do discurso da consciência.** (Gonzalez, 1987, p.226, grifo nosso)

É possível considerar que, nos termos em que estamos discutindo, o que Lélia Gonzalez chama de “mancadas do discurso das consciência” talvez sejam precisamente esses momentos em que o autor de *Torto Arado*, a despeito de sua notável preocupação em tratar, por vezes até de modo muito evidente e esquemático, de diversas questões no que se refere ao combate de variados tipos de opressão, constrói passagens como os trechos por nós indicados acima, de modo a revelar que o racismo é tão arraigado em nossa sociedade e em nossa cultura que acaba sendo reproduzido de maneira um tanto elementar até por pessoas que carregam consigo como valor fundamental o combate a ele e em um livro muito aclamado e celebrado principalmente por tratar de tais questões.

Nesse sentido, consideramos que o apontamento de Claudinei Cássio de Rezende acerca do caráter falso da esquerda – chamada pelo autor de “pseudo esquerda identitária”, que celebra (e escreve, por que não?) *Torto Arado*, que se daria pelo modo como essa esquerda acaba por substituir parte significativa, se não o todo, de uma perspectiva que considera que não há conciliação possível no capitalismo, adotando uma agenda de pautas e discussões que se detenham nas manifestações de determinadas opressões e não em suas raízes e conseqüentemente conte com a leniência dos setores de comunicação e difusão de ideias da classe dominante, dado que não representa ameaça à ordem – deixa passar o que, de acordo com nossa leitura, problemas bastante significativos do romance, como o da

sexualização e o da zoomorfização, o que pode, se nossos apontamentos estiverem corretos, apresentar uma perspectiva diversa sobre *Torto Arado* mesmo de acordo com os pressupostos do que Rezende chama de “pseudo esquerda identitária”.

3.2.1 Um acesso de onisciência

O último ponto sobre o qual nos deteremos, já mencionado anteriormente, no que se refere à segunda narradora do romance, trata-se do curioso episódio em que ela apresenta, de modo inexplicável, um evidente acesso de onisciência. Das partes do romance em que Belonísia, ao testemunhar, acaba demonstrando sua onisciência, o capítulo 22 talvez seja onde isso ocorre de forma mais evidente. O capítulo inteiro trata da partida de seu pai, Zeca Chapéu Grande (José Alcino), da fazenda Caxangá rumo à Fazenda Água Negra. Belonísia narra com precisão os movimentos do pai, “Caminhou um dia e uma noite, e antes de o sol nascer chegou a uma vila de casas assentadas em cima de um tabuleiro” (Vieira Junior, 2021, p. 188), domina por completo suas sensações, “Seus pés doíam, não havia repousado durante a noite. Teve medo de adentrar a mata que não conhecia. Caminhou com seus encantados” (Vieira Junior, 2021, p. 188) e também descreve de forma muito detalhada sobre os encantados e encantadas que o protegeram no caminho e o auxiliaram em sua viagem, “Ventania foi na frente, antes de todos, e se ergueu no horizonte enquanto ele[Zeca] estava na vila, cegando vaqueiros e gado.”(Vieira Junior, 2021, p. 189). Por fim, Belonísia mostra saber exatamente o que o pai pensava na situação, “Pensou em tudo, e pensou também que se tivesse terra em Água Negra, que se lhe dessem o direito de levantar casa e botar roça, se tivesse quintal de fartura e água para a molhação [...]” (Vieira Junior, 2021, p. 190) e também reproduz de forma direta o primeiro diálogo que o pai teve ao chegar na fazenda. Nesse caso se apresenta um problema mais básico na construção de Belonísia enquanto narradora. Essa onisciência não se explica nem se adequa ao seu tom geral de seu relato. Quem narra e descreve com tanta precisão tais acontecimentos? Poderia se argumentar que Belonísia teve acesso a tais informações pelo próprio pai, pela própria mãe, ou por membros da família, o que já seria pouco convincente dada a precisão do relato, mas, em uma passagem um pouco anterior ao relato minucioso sobre a viagem do pai, quando vai falar sobre a avó, a narradora revela ao leitor a razão pela qual conhece determinado acontecimento do passado de Donana.

Pouco antes de Donana dar à luz meu pai, José Alcino caiu de um cavalo, enquanto viajava acompanhando um carregamento de cana. Os dons de minha avó voltaram

a ser motivo de conversas e intrigas na casa-grande, nos rumos que os trabalhadores tomavam para suas roças debaixo do sol. **Contou minha mãe** que Donana andou devagar, amparada por vizinhas, para o local onde havia ocorrido o acidente. Não chorou quando o viu caído já sem vida no chão, assim como eu não havia derramado lágrima por Tobias. (Vieira Junior, 2021, p.167, grifo nosso)

Ou seja, em determinados momentos a narradora apresenta de onde vem seu conhecimento sobre este ou aquele ocorrido. O fato de em determinados momentos, justo nos momentos em que apresenta um conhecimento absoluto de todas as coisas ocorridas, ela não fazê-lo, também opera em sentido contrário mais do que simplesmente a uma construção realista dessa narradora e de seu tom testemunhal, trata-se de um problema ainda mais elementar. Isso não se dá exclusivamente devido à inverossimilhança de maneira pura e simples. O inverossímil, a depender do modo como é utilizado – como no caso dos elementos fantásticos ou mágicos – pode ser um recurso de aproximação realista. Nesse caso, a onisciência da narradora pode reforçar, por uma via diferente, nova impressão da intromissão indesejada do autor no relato e contribuir para o enfraquecimento da narrativa ao apontar de maneira insistente para elementos externos ao mundo da obra. Se a ciência tão minuciosa de Belonísia acerca dos fatos não se explica no plano do enredo, isso induz o leitor a encará-la como uma impossibilidade evidente e o remete novamente, ao pôr em xeque a construção da narradora, à figura do autor. O que chamamos aqui de elementos externos ao mundo da obra, tomando como exemplo a onisciência inexplicável de Belonísia, do modo como se apresenta, repentinamente e de maneira acabada, não construída nem conectada organicamente ao romance, faz com que nos questionemos, suspendendo o desenvolvimento da narrativa: de onde vem isso? Na ausência de uma resposta plausível no próprio enredo, miramos para fora do mundo da obra. A inconsistência na construção da narradora fere o próprio desenvolvimento do romance.

Todo o capítulo 22 da seção “Torto Arado”, destinada à Belonísia, conta com essa onisciência inexplicável. Esse é o antepenúltimo capítulo da referida seção. Depois dela, Belonísia retoma a narração do modo como vinha fazendo desde o início e narra os dois últimos capítulos. Se isso a que denominamos como “acesso de onisciência” se desse na última parte da seção “Torto Arado”, que antecede o início de “Rio de Sangue”, narrado pela encantada Santa Rita Pescadeira, poderíamos até cogitar, em uma leitura peculiar, que se tratava de um artifício do autor para nublificar essa fronteira entre as narradoras e brincar com a própria divisão proposta por ele para o romance, promovendo certa indeterminação, mas, como após a parte que conta com essa onisciência Belonísia retoma a narrativa como fazia anteriormente, não parece ser esse o caso. Considerando o fator da onisciência e a

multiplicidade de encantados que figuram na trajetória de Zeca até a Fazenda Água negra, essa parte do romance poderia perfeitamente ser narrada por Santa Rita Pescadeira, a encantada que narra a última parte do livro, sem que isso gerasse o tipo de estranhamento que gera ao ser narrado por Belonísia.

3.3 A santa professora

A terceira e última narradora do romance, Santa Rita Pescadeira, é responsável pela parte da obra chamada “Rio de Sangue. Nessa parte, apresenta-se uma visão mais panorâmica da trama do livro e também daquele povo, o que pode ser justificado pelo caráter espiritual da narradora, que se caracteriza da seguinte maneira: “Sou uma velha encantada, muito antiga, que acompanhou esse povo desde sua chegada das Minas, do Recôncavo, da África.” (Vieira Junior, 2021, p. 212). A encantada relata e se queixa de forma recorrente sobre seu não-lugar no mundo tal qual este se apresenta, pois a comunidade já não tem mais quem possa recebê-la: “Não há curador nem casa de jarê. Aos poucos vão desaprendendo, porque há muita mudança na vida de todos.” (Vieira Junior, 2021, p. 206), ou ainda:

Meu cavalo morreu e não tenho mais montaria para caminhar como devo, da forma que um encantado deve se apresentar entre os homens, como deve aparecer por esse mundo. Desde então, passei a vagar sem rumo, arrodando aqui, arrodando acolá, procurando um corpo que pudesse me acolher. (Vieira Junior, 2021, p.203)

Santa Rita Pescadeira inicia sua narrativa se queixando da morte de Miúda, seu cavalo, e do fato de, desde então, não haver mais cavalos para que ela possa se manifestar, motivo pelo qual agora apenas vaga sem rumo. Junto a isso, o início da narrativa da encantada consiste também em uma espécie de panorama da história sofrida e das incontáveis agruras pelas quais passou e passa seu povo, de modo que a narradora começa a falar de modo mais geral e panorâmico e depois passa de modo mais detido e localizado a tratar especificamente do povo da região da Chapada e das personagens do romance. Chama atenção o fato de a encantada mencionar, em tom de queixa, a chegada da luz elétrica, da geladeira – melhores condições de vida, no geral – como possíveis razões para que cada vez menos as pessoas se lembrem dela. Se é possível que, por um lado, se entenda esse tipo de associação como uma aproximação até materialista de leitura daquela realidade, que de alguma maneira associa a capilaridade do fenômeno religioso às condições de vida locais, dando a entender que em tempos de escassez mais severa as pessoas se apegavam mais à religião, por outro lado, o tom de queixa da encantada no que se refere à diminuição do seu

espaço na vida das pessoas e à ausência de cavalos para que possa se manifestar pode soar como uma queixa indireta a respeito de alguma melhora na qualidade de vida daquele povo.

Os rios ficaram sujos e rasos. Sem água para pescar já não tinham porque pedir nada a Santa Rita Pescadeira. **Ah, chegou a luz elétrica, e quem pôde comprou sua geladeira.** Esses peixes miúdos que restaram por aqui não matam mais a fome de ninguém. Envergonham até quem pesca. (Vieira Junior, 2021, p. 205, grifo nosso)

De algum modo é possível que se entenda, a partir da maneira como está construída a elaboração da encantada, determinado aspecto negativo no que se refere ao espaço reservado a ela por aquelas pessoas. Há a menção à seca e à escassez de peixes, mas a menção à chegada da energia elétrica entre esses fatores, justamente quando apresenta as possíveis causas de seu não-lugar, pode indicar algo de problemático, como se a Santa se colocasse de modo contrário àquela melhoria. Retoma-se, aqui, a impressão difusa de certo anticapitalismo romântico no interior da obra. Isso se dá de modo um pouco confuso, pois a encantada que faz esse tipo de associação é a mesma que posteriormente confere ao desfecho da narrativa um tom consideravelmente esperançoso e mesmo otimista às mudanças na comunidade.

A opção do autor pela escolha de uma entidade como terceira narradora se apresenta para a maior parte da crítica que celebra a obra como mais um de seus trunfos e até críticos que apontam seus limites consideram ao menos a potência da escolha da encantada. Aponta-se, mais comumente, a importância do resgate de uma entidade de uma religião de matriz afro-brasileira (o jarê tem matriz afro-indígena-luso-brasileira) em primeiro plano, mas sem que se dê uma atenção formal para essa escolha – o que, mais uma vez, aponta para a avaliação positiva do romance com o tema se sobrepondo à forma; e alguns outros casos, aponta-se a diversificação da perspectiva narrativa, que conta, com a encantada, com uma visão mais panorâmica sem que esta seja necessariamente uma narradora onisciente, ou seja, se acessaria, por meio dela, uma perspectiva mais abrangente do todo da narrativa a partir de uma narradora que se situa dentro dela.

Não sendo mais necessário repisar os problemas relativos à sobreposição do tema em relação à forma no romance, vamos ao segundo ponto mencionado. De fato, é possível que se considere ao menos a ideia da potência da encantada como narradora, mas essa potência acaba por se perder devido ao modo indistinto de acordo com o qual a encantada narra, ou seja, para além da onisciência que não diz respeito propriamente à forma e a certas passagens que carregam um tom melancólico, Santa Rita Pescadeira guarda a mesma dinâmica

narrativa – inclusive os vícios – e o mesmo tom das demais narradora do romance. Não há nada de específico que confira à narradora alguma singularidade ao seu modo de se expressar de maneira marcante – e se isso é um aspecto problemático para a revelação do mundo interior das irmãs, torna-se um problema ainda maior para a narrativa de uma entidade espiritual, que induz no leitor a criação de uma expectativa ainda maior de diferenciação.

Santa Rita Pescadeira, da forma como está construída, apresenta, em determinadas passagens do romance, certo tom contemplativo e melancólico, como se ela não pudesse intervir na vida objetiva das pessoas. Sua melancolia e seu tom estão relacionados a isso, como se ela não pudesse ou não lhe fosse lícito ou conveniente esse tipo de interferência na realidade objetiva, porém, em alguns momentos, ela acaba fornecendo ao leitor algumas provas de que pode, enquanto encantada, interferir na realidade dos homens, seja quando revela ter acudido uma mulher que incendiou o próprio corpo por não querer ser mais cativa de seu senhor (Vieira Junior, 2021, p. 206), quando, ainda na parte do romance narrada por Belonísia, se descobre que Tobias morre após desdenhar e fazer pouco caso da encantada, e, principalmente, quando a Santa trabalha como mentora do assassinato de Salomão. Ou seja, apresenta-se ao mesmo tempo, no plano do romance, uma encantada cujo tom melancólico denota impotência de modo reiterado, ainda que não deixe de citar momentos em que de fato interfere na realidade objetiva do mundo da obra. Esse descompasso prejudica a construção da encantada pois faz surgir o questionamento sobre, por exemplo, por quais razões a santa não age antes do assassinato de Severo e só resolve agir para operar a vingança contra Salomão, ou acerca da semelhança da encantada com deuses de outras religiões que se prestam a punir, inclusive com a morte, como o romance dá a entender que faz a Santa em relação a Tobias, pessoas que desdenham ou duvidam de seus poderes.

Consideramos que essa ambiguidade é própria do fenômeno religioso de maneira geral e da forma como se apreende esse tipo de fenômeno, mas isso que sinalizamos como problema se constitui enquanto problema no romance a partir da eleição da entidade como narradora-protagonista. A questão seria encarada de outra maneira caso a narrativa acerca da Santa se desse a partir de relatos de terceiros sobre suas impressões acerca da manifestação místico-religiosa. A impressão geral que se pode ter é que Santa Rita Pescadeira se preocupa e se queixa com a perda de lugar de sua *função social*, o que nos intriga, pois a noção de função social é algo social e historicamente determinado e que nos parece próprio do mundo dos homens, de modo que a preocupação com o povo parece se misturar com a preocupação da perda de importância em relação a esse mesmo povo.

Para além desse questionamento de foco geral, na maior parte de seu relato, ela parece apenas contemplar o desenvolvimento dos acontecimentos sobre os quais lamenta profundamente, desde a chegada dos negros escravizados ao Brasil até o assassinato de Severo, quando o que faz é se desfazer

[...]numa fina chuva que aguou as vidas que pelejavam para salvar Severo, no meio do nada. Entrei por sua boca para lavar o sangue que esvaía. Me dividi nos ombros, cabeças e costas dos que rodeavam marido e mulher no chão. Vi uma carruagem de fogo correr pela estrada. Levaram Severo para a cidade, mas não houve tempo para salvá-lo. Em Água Negra correu um rio de sangue. (Vieira Junior, 2021, p. 207)

A essa contemplação melancólica das desgraças do povo se contrapõe, de maneira mais frontal, o episódio, que será discutido mais adiante, de Santa Rita Pescadeira como “mentora espiritual” do assassinato de Salomão, então proprietário da fazenda Água Negra e principal suspeito do assassinato de Severo.

Ainda que demonstrando caráter onisciente evidente a partir de um ponto de vista privilegiado, a construção da narradora Santa Rita Pescadeira apresenta contradições mais elementares, como dizer que é uma encantada que não conta tempo e, por diversas vezes fazer referências precisas acerca do tempo dos homens, como a idade de Miúda e por quanto tempo “montou” nela, a idade de Inácio e etc. “Foi nela [em Miúda] que cavalguei por um tempo, não conto tempo, mas montei o corpo de Miúda, solitária.” (Vieira Junior, 2021, p. 203) Ao que se segue, contiguamente, “Sou muito antiga que os cem anos de Miúda.” (Vieira Junior, 2021, p. 203) e “Montei meu cavalo por anos, que nem posso contar.” (Vieira Junior, 2021, p. 205) e depois “Os novos proprietários chegaram um ano após a morte de Zeca Chapéu Grande.” (Vieira Junior, 2021, p. 210) Sua parte da narrativa conserva o mesmo tom das seções anteriores, mesmo nos capítulos em que fala diretamente às irmãs Belonísia e Bibiana, como se estas fossem o leitor.

Como as irmãs narradoras, a encantada reserva parte de suas tentativas poéticas que podem se revelar estéreis, como quando, ao falar sobre Bibiana no velório do marido assassinado, diz que esta “[...]permaneceu ao seu lado, sem arredar o pé por um minuto, **como um pau d’arco sem vergar ao corte do machado.**” (Vieira Junior, 2021, p. 208, grifo nosso), e também para descrições explicativas de caráter esquemático – como diversas passagens já mencionadas –, ao falar sobre o protesto dos moradores de Água Negra em relação à proibição de novos enterros no cemitério da Viração, “Foram muitas mãos agitadas sacudindo o portão velho, **como muitos antepassados haviam agitado o corpo para fugir**

dos castigos e grilhões do cativoiro. O portão tombou no chão como uma corrente se desfazendo no ar.” (Vieira Junior, 2021, p. 209, grifo nosso). Todo o contexto e a ação das personagens já remetem à história do povo negro no Brasil, à escravidão e às respectivas lutas desse povo contra a opressão. A reiteração exaustiva disso, seja via descrição explicativa, seja via poetização forçada da prosa, compromete o desenvolvimento dos acontecimentos ao causar um estranhamento relativo ao próprio movimento da narradora em fazê-lo.

Uma passagem em que isso não ocorre e a narradora, despretensiosamente, diz muito, no plano da ação, sem se deter em descrições minuciosas ou explicações, merece destaque. Ao falar sobre Estela, a esposa do então proprietário da fazenda, Santa Rita Pescadeira diz:

Numa das vezes, teve dor de barriga e sentiu horror ao descobrir que não havia banheiro em nenhuma das casas, nem na escola. Depois de resistir, quando seu rosto foi mudando de cor, de corado de sol para o pálido, teve que se aliviar no mato. **Entregou um pedaço de papel, que haviam lhe dado, sujo, para que uma das mulheres o pegasse. “Não, a senhora pode deixar lá no mato mesmo”, foi o que as que a observavam de longe disseram, entre riso e ofensa.** Voltou contrariada, considerando que teria dificuldades para se adaptar à vida naquele lugar. (Vieira Junior, 2021, p. 211, grifo nosso)

Nesse ponto, que está situado entre descrições muito menos eficazes da personagem, há, condensada no plano da ação e dos acontecimentos, uma razoável caracterização desta, de seus sentimentos e de sua relação com os trabalhadores e trabalhadoras da fazenda. Trata-se de alguém que entrega o papel com o qual limpou se limpou para que as trabalhadoras de Água Negra lidem com isso. Não há necessidade alguma – para fins de uma construção realista da obra, que busca tornar sensível a essência dos acontecimentos – de, depois disso, construir uma descrição que explique esse tipo de postura, pegando o leitor pela mão e insinuando ou mesmo explicando como essa atitude é típica de uma mulher branca rica, elitista e racista. Nesse sentido, no referido trecho, Vieira Junior consegue expressar de modo sensível algumas determinações daquela realidade singular na qual se manifestam alguns aspectos universais como a relação entre exploradores e explorados e os consequentes desdobramentos desse tipo de relação para a subjetividade, no caso, da proprietária. No caso do exemplo citado, verifica-se também certo aspecto cômico sem que isso fira ou comprometa a questão figurada.

O desfecho da trama se dá com o assassinato de Salomão, espécie de justicamento em relação ao assassinato de Severo, ato do qual Salomão é o principal suspeito de ser o

mandante. Antes de tratar propriamente do desfecho, cabe uma breve observação sobre o início do episódio. A notícia da morte é dada ao leitor por Santa Rita Pescadeira no início do capítulo 12, por meio da narração do desespero da esposa de Salomão, Estela, que sai correndo desesperada de casa, junto com os filhos, ao receber a notícia. Esse episódio, narrado pela encantada, conta com uma descrição muito inusitada sobre Estela, que, como mencionado, corria desesperada, ao lado dos filhos, rumo ao cadáver do falecido marido. Entre “O grito da mulher havia sido tão desesperador que mobilizou boa parte dos moradores das cercanias.” e “Ninguém conseguia entender o que ela dizia, e o choro das crianças havia se tornado mais nítido porque chamavam pela mãe.”, encontra-se a seguinte descrição da viúva: **“Estava vestida com uma camisola branca feita de um tecido delicado e quase transparente. Era possível ver os mamilos de seus seios jovens, rijos, por trás do tecido, movimentando-se agitados ao sabor dos nervos abalados.”** (Vieira Junior, 2021, p. 249, grifo nosso) Essa descrição soa descabida não só em relação ao episódio que se narra como em relação à perspectiva da encantada. É mais um dos exemplos de descrição que não cumpre papel algum no desenvolvimento da obra e, nesse caso específico, é a Santa Rita Pescadeira quem está a sexualizar a mulher que corre desesperada rumo ao cadáver do marido. Mais uma vez, observa-se um problema relativo não só à descrição, mas a uma erotização fora de lugar e de hora, dificilmente justificável. Se isso soa estranho à construção da(s) narradora(s), de novo nos deparamos com o questionamento acerca da origem desse movimento, o que nos leva novamente para fora do romance.

3.3.1 O papel da encantada

Santa Rita Pescadeira desempenha um papel de solução da e na narrativa. Inicialmente, traça uma espécie de linha do tempo de modo a contextualizar a situação dos moradores da Fazenda Água Negra, explica didaticamente, com foco no sofrimento e nas agruras, as origens daquele povo e o modo como esse passado incide sobre o seu presente. De um aspecto mais panorâmico, visto de cima – ainda que a encantada se situe de dentro, está no plano metafísico – para dar a ideia do todo, a narrativa vai progressivamente se localizando e se detendo em Água Negra, em um passado menos distante e no presente. A própria proposta de contextualizar e de explicar as origens daquela população e de seu modo

de vida, dado o modo esquemático e o tom didático⁴⁸ como isso é elaborado, já faz com que a narradora desempenhe um papel resolutivo na narrativa. Se antes, com as irmãs, humanas e não oniscientes narrando, isso já se verificava, agora, com a encantada, isso se agrava. Mas, para além disso, a encantada vem a cumprir o papel de solucionar a própria trama. Ao trabalhar como verdadeira mentora do assassinado de Salomão e trazer consigo, para o desfecho do romance, a promessa de uma vida melhor, Santa Rita Pescadeira soluciona tudo e entrega ao leitor (e ao povo) a harmonia e a paz.

Em um artigo sobre o papel *mítico* de Santa Rita Pescadeira no romance, Pereira e Silva reafirmam o caráter resolutivo da encantada, que a observa a partir de “dois momentos do enredo: no primeiro, ela expressa o caráter de resistência de forças ancestrais a partir de sua atuação na Fazenda Água Negra, e; no segundo, **dá-se a libertação da comunidade, plasmada no desfecho do relato**” (Pereira; Silva, 2023, p. 443, grifo nosso). Em outro momento do texto, mantém-se a ideia de resistência e ainda se avalia que há “**a libertação dos seus habitantes, concretizada no desfecho catártico do romance**”. (Pereira; Silva, 2023, p. 452-453). Por fim, os autores fazem a síntese da tríade de narradoras que atuam para o resgate e a libertação:

Bibiana e Belonísia, empoderadas histórica, social, política e culturalmente, atuaram para resgatar valores individuais e familiares, e, principalmente, para reavivar a consciência coletiva de um povo, processo em que **Santa Rita Pescadeira, como mito e como arquétipo, concorreu para responder às demandas de um tempo que não cessa de acontecer, libertando o povo de Água Negra.** (Pereira; Silva, 2023, p. 463, grifo nosso)

Consideramos a importância do papel que pode exercer a representação simbólica da encantada do jarê como uma representante de nossa diversidade cultural (o jarê é uma religião com base indígena, africana, portuguesa e brasileira) e de uma série de valores que não os valores hegemônicos, mas outros dois pontos se destacam nessas avaliações de Pereira e Silva. O primeiro deles trata do suposto efeito catártico do desfecho do romance, pois não conseguimos vislumbrar as razões para a escolha desse termo para se referir ao desfecho de *Torto Arado*, um desenlace em que tudo se conforma de modo mais ou menos harmônico e as coisas parecem caminhar para dias melhores. Talvez a ocorrência do

⁴⁸ “O homem [Salomão] era alto e corpulento. [...] Tinha cor de areia e ferrugem como a que se vê na beira do rio Santo Antônio. Usou essa cor de pele muitas vezes, nas discussões com Severo e com o povo, para dizer que não tinha nada contra ninguém, que ele mesmo tinha antepassados negros, dos quais se dizia orgulhoso [...] parecia se interessar por tudo. Se dispunha a escutar o que os moradores diziam, para refutar depois, dizendo que sabia mais, que viu sobre tal coisa em algum lugar que ninguém compreendia o nome.”(Vieira Junior, 2021, p. 210)

assassinato de Salomão, vingança operada por Santa Rita Pescadeira, tenha sido a razão pela qual os autores do artigo consideraram se tratar de um desfecho catártico, mas esse episódio é justamente o episódio “redentor”, que resolve e encaminha, não há *catarse*, não há aporia, funciona de modo antagônico ao que seria esperado de um episódio catártico.

Chamamos a atenção para o argumento central de Pereira e Silva, a “libertação” do povo da Fazenda Água Negra promovida por Santa Rita Pescadeira. O que está sendo chamado de “libertação” pelos autores se materializa como ápice na vingança contra o então proprietário da fazenda, Salomão, principal suspeito de assassinar Severo. Está posto, por razões já discutidas, como a confusão de uma vingança circunscrita ao plano individual com libertação nos parece equivocada, mas esse equívoco pode ser verificado a partir da própria construção da encantada e ainda que consideremos que “libertação” não se trata apenas do episódio isolado. Tomando o conjunto de mudanças que passa a acontecer na fazenda mesmo antes da morte de Salomão, como a construção das casas de alvenaria, e o que se segue, com a possibilidade do reconhecimento do direito das famílias à terra, a impressão que se tem é a de que o “progresso” está chegando, há esperança, percebe-se considerável mudança no tom da narrativa da encantada, que abandona o tom melancólico que lhe era característico até então. Seu “há muita mudança na vida de todos”⁴⁹ que outrora representava uma queixa em relação ao seu não-lugar, à ausência de cavalos⁵⁰ para que pudesse se manifestar, se mantém, mas agora em uma chave praticamente oposta.

Está claro que o caráter positivo de determinadas mudanças ocorridas na vida da comunidade do povo de Água Negra são inquestionáveis, mas a impressão de triunfo que se pode ter a partir do modo de narrar e do desfecho do romance, que associa – como confirmam também as citações da página anterior – essas mudanças à “libertação”, soa um pouco controversa, dado que a própria encantada, ao narrar, por meio de uma citação direta, uma fala de Bibiana sobre sua experiência e de Severo na cidade grande, onde o “progresso” e as mudanças na vida de todos teoricamente já haviam chegado, mostra ao leitor como as coisas

⁴⁹ “Nos momentos de forte emoção meu horizonte se embota, transbordo para os lados, não consigo reunir o que me compõe. Se ainda pudesse montar um cavalo... mas ninguém se recorda de Santa Rita Pescadeira. Não há curador nem casa de jarê. Aos poucos vão desaprendendo, porque há muita mudança na vida de todos.”(Vieira Junior, 2021, p. 206)

⁵⁰ Pereira e Silva utilizam-se da expressão “mentores espirituais” para fazer referência às pessoas em quem as entidades *baixam*, chamados no romance – mas não só, isso também ocorre em outras religiões – de “cavalos”. O termo utilizado pelos autores nos parece equivocado pois ele opera uma inversão do que ocorre no fenômeno em questão: no caso, as entidades são mentoras, são elas quem guiam e aconselham – e no romance também funciona assim.

funcionam por lá⁵¹. Ou seja, já há a noção do que acontece na cidade grande, para onde vai Inácio com pretensão de se formar um intelectual e se politizar como o pai, e para onde caminha esse suposto progresso relativo à modernização em um país como o Brasil.

Por outro lado, entendemos o papel da encantada enquanto “resistência das forças ancestrais” (Pereira; Silva, 2023, p. 443) e “reavivamento de uma consciência coletiva” (Pereira; Silva, 2023, p. 463), principalmente a partir da consideração feita por Silvania Núbia Chagas, em artigo intitulado “*Torto arado ou torto encanto: o jarê contando história*”, em que a autora, para além de reforçar a figura da a encantada é o agente solucionador da narrativa⁵², nos apresenta uma leitura baseada em Roger Bastide (1989), acerca do papel que determinadas entidades passam a exercer a partir do tráfico de negros escravizados para o Brasil o estabelecimento dessas pessoas em solo brasileiro:

O negro não podia se defender materialmente contra um regime onde todos os direitos pertenciam aos brancos, refugiou-se, pois, nos valores místicos, os únicos que não podiam arrebatá-lo. Foi ao combate com as únicas armas que lhe restavam, a magia de seus feiticeiros e o mana de suas divindades guerreiras. Mas, naturalmente, esta nova orientação dada às representações coletivas trazidas da África alteraria o seu significado (Bastide, 1989, p. 96-97 *apud* CHAGAS, 2022, p. 6)

A autora chama atenção para o modo como, no Brasil, dada a mudança radical no contexto das pessoas traficadas, as entidades que outrora eram associadas a dádivas e benefícios passam a exercer uma função de tentar combater as injustiças às quais esse povo está submetido. Os negros, diante de tantas injustiças e atrocidades, usavam as armas que tinham, como nos indica Bastide, sendo uma delas a religião. Essa forma de ler a mudança referente à relação com a religião nos parece perspicaz, pois parte da realidade objetiva dessas comunidades e das mudanças nessa realidade para pensar a própria mudança para refletir sobre o “processo histórico das condições materiais que produzem no ser social o carecimento preenchido pela concepção religiosa de mundo.” (Carli, 2015, p. 89)

Nesse sentido, é compreensível pensar o papel de Santa Rita Pescadeira e do próprio jarê para a comunidade da fazenda e do entorno, o problema é, mais uma vez, o modo como

⁵¹ “Nós moramos na periferia da cidade, e lá os policiais usavam a mesma desculpa de drogas para entrar nas casas, matando o povo preto. Não precisa nem ser julgado nos tribunais, a polícia tem licença para matar e dizer que foi troca de tiro. Nós sabíamos que não era troca de tiros. Que era extermínio.” (Vieira Junior, 2021, p. 221)

⁵² “É ela quem apará todas as arestas, junta os fios e desvela para o leitor os mistérios existentes nos atos das personagens.” (Chagas, 2022, p. 2)

“Dessa forma, Belonísia encerra a sua parte na história enquanto narradora. Na terceira parte, Santa Rita Pescadeira assume o comando da narrativa, aparando as arestas, preenchendo as lacunas e explicando todos os mistérios envolvidos nas atitudes das personagens.” (Chagas, 2022, p. 10)

isso é elaborado no romance, de maneira a delegar, nos dias atuais, a solução dos conflitos e dos problemas do enredo à entidade, o que sequestra a agência das personagens naquele contexto e pode, no fim das contas, deixar ao leitor a impressão de que o que se resta a fazer é ter fé, esperar que entidades ou deuses resolvam nossos problemas e torcer para que isso dê certo, sendo que no próprio romance há referência às lutas daquele povo por melhores condições de vida e contra os desmandos dos proprietários da fazenda e à luta do povo negro no Brasil de maneira geral e também localizada. Ou seja, a preponderância do elemento místico-religioso e o teor redentor de sua intervenção, ao descentralizar os verdadeiros agentes dessa batalha, pode acabar por minimizar o papel e a agência desses sujeitos em sua luta por dignidade, delegando-a ao sobrenatural. Nesse sentido, apresentam-se limites da figura da encantada referentes à capacidade de representar o *particular*⁵³ na expressão literária, ou seja, em que medida a eleição e a elaboração dessa narradora consegue expressar as determinações daquela realidade de maneira sensível ao leitor, de modo que isso possibilite a ele um conhecimento mais profundo dessa realidade por meio da literatura. Por não ser um sujeito típico – trata-se de uma entidade metafísica –, torna-se difícil conceber a encantada como uma personagem cujo destino possa materializar os conflitos e o destino de um povo ou de um grupo de pessoas, ainda que ela elabore sobre isso. Há um movimento no romance que pretende representar a encantada de modo antropomorfizado⁵⁴, ela demonstra sentimentos, se compadece, se indigna, mas tudo isso é feito de modo muito

⁵³ “Tão-somente neste quadro pode ser corretamente entendido o caráter peculiar do reflexo estético. No interior da comunidade de conteúdo e forma, são também comuns, como vimos, as categorias de singularidade, particularidade e universalidade. E não apenas em sua homogeneidade, em sua sucessão em série, mas também - para dizê-lo em forma bastante geral - no fato de que estas categorias estão entre si, objetivamente, numa constante relação dialética, convertendo-se constantemente uma na outra; e no fato de que, objetivamente, o movimento ininterrupto no processo do reflexo da realidade conduz de um extremo a outro. No interior deste último movimento é que consegue se expressar o caráter peculiar do reflexo estético. De fato, enquanto no conhecimento teórico este movimento de dupla direção vai realmente de um extremo a outro, tendo o termo intermediário, a particularidade, uma função mediadora em ambos os casos, no reflexo estético o termo intermediário torna-se literalmente o ponto do meio, o ponto de recolhimento para o qual os movimentos convergem. Neste caso, portanto, existe um movimento da particularidade à universalidade (e vice-versa), bem como da particularidade à singularidade (e ainda vice-versa), e em ambos os casos o movimento para a particularidade é o conclusivo. Tal como gnosiológico, o reflexo estético quer compreender, descobrir e reproduzir, com seus meios específicos, a totalidade da realidade em sua explicitada riqueza de conteúdos e formas. Modificando decisivamente, do modo acima indicado, o processo subjetivo, êle provoca modificações qualitativas na imagem reflexa do mundo. A particularidade é sob tal forma fixada que não mais pode ser superada: sobre ela se funda o mundo formal das obras de arte. O processo pelo qual as categorias se resolvem e se transformam uma na outra sofre uma alteração: tanto a singularidade quanto a universalidade aparecem sempre superadas na particularidade.” (Lukács, 1978, p. 161)

⁵⁴ “Nos momentos de forte emoção meu horizonte se embota, transbordo para os lados, não consigo reunir o que me compõe. Se ainda pudesse montar um cavalo... mas ninguém se lembra de Santa Rita Pescadeira. Não há curador nem casa de jarê. Aos poucos vão desaprendendo, porque há muita mudança na vida de todos.” (Vieira Junior, 2021, p. 206)

semelhante ao modo do narrador onisciente tradicional⁵⁵, o que, para além de seu próprio estatuto de entidade, torna difícil seu processo de antropomorfização devido à narração em primeira pessoa.

Assim como as outras, a encantada é uma narradora alienada da sua própria voz. Narra com voz alheia. A contundência de sua figura minimiza a centralidade das personagens humanas para além da razão acima mencionada, mas também por causa de uma ideia de um *telos* que está para além da materialidade da vida daqueles sujeitos, revelando uma raiz do homem que estaria para além do próprio homem⁵⁶. Ou seja, a incidência da presença preponderante de um ser encantado, místico-religioso, enquanto protagonista e narrador, para além de uma representação da cultura e da religião daquele povo, acaba, com a sua interferência direta no destino das personagens, por inserir no mundo da obra uma outra razão de ser do próprio homem, alheia a si próprio e aos seus. A inquestionável importância histórica do elemento religioso como modo de resistência e como modo de resgate de uma série de valores e da própria luta desse povo se confunde, no romance, com o protagonismo da encantada em detrimento dos sujeitos políticos dessa batalha.

⁵⁵ “Belonísia se sentiu uma sombra de Bibiana durante aqueles dias. Havia se esquivado a vida toda daquele papel, desde que, de forma quase instintiva, a irmã passou a falar por ela. Desde que permitiu que Bibiana conhecesse seus sentimentos mais íntimos. Da mesma forma, se apossava do que se movimentava feroz no pensamento da irmã. Se sentia, mais do que nunca, unida pelo que parecia ser um destino inevitável a se traçar nas trilhas de suas vidas. Passado tanto tempo, não era mais preciso nenhuma comunicação visível, seja pela troca de olhares ou pela leitura dos gestos. O ar, sentia, poderia vibrar de forma involuntária, transmitindo o mal-estar físico e mental que a outra emanava. Poderia transmitir suas agitações e suas vontades. Esses dias foram cruciais para que percebesse o quanto estavam ajustadas em suas compreensões. Belonísia havia desenvolvido essa percepção expandida em relação às pessoas, mais ainda quando se referia à irmã, a sua voz no mundo onde se movimentava em silêncio. (p.217 e 218)

⁵⁶ “Contudo, as posições éticas possibilitadas pela religiosidade possuem um limite; esse limite se encontra justamente em não reconhecer o homem enquanto criador, autor e ator de sua própria história. Lembrem que o humanismo religioso é invertido. Essa é a fronteira que a práxis social coloca para a elevação à universalidade permitida pelo comportamento religioso. A religiosidade não toma o homem como raiz do próprio homem e, portanto, ser radical não consta entre as disposições do comportamento religioso. Por essa razão, a elevação à universalidade admitida pela religião deve ser qualificada sob a ótica de uma pseudocatarse, tendo em vista que permanece obscurecido o núcleo humano do homem em sua atividade. Ainda que possibilite posições de caráter ético (como a Divina comédia), a religião não foge à categoria de objetivação estranhada do ser social. Se o homem figura no centro das intervenções éticas do fiel, isso se dá porque a humanidade é vista como o predicado de um sujeito transcendental; em contrapartida, ser radical estaria em ver o gênero como sujeito e predicado de si mesmo.” (Carli, 2015, p. 102)

Considerações finais

De acordo com uma formulação de Antonio Candido em “*Duas vezes*” *A passagem do dois ao três* (2022), o objetivo maior da crítica é renovar a visão do [sobre] seu objeto. As leituras sobre *Torto Arado* – pelo menos as mais difundidas – têm formado uma espécie de coro em uníssono no que se refere à exaltação da obra. O próprio fato de a primeira publicação da obra se dar a partir de um prêmio internacional sediado em Portugal, nossa antiga metrópole, nos parece constituir ao menos um ponto que guarda consigo uma possibilidade de reflexão crítica no sentido do questionamento da chancela europeia e de sua transposição para o nosso cenário nacional. Não pretendemos estabelecer com essa reflexão nenhum tipo de purismo ou protecionismo cultural, mas apenas considerar criticamente a possibilidade desse tipo de movimento constituir um certo modo de perpetuação de dominação no campo da cultura – com certo ar de reparação e/ou compensação.

Mais de dois anos se passaram desde a eleição de *Torto Arado* como objeto de estudo de nosso trabalho – e mais de quatro anos da primeira publicação da obra. A menção ao tempo que se passou guarda importância pois alguns aspectos referentes à recepção do romance se confirmaram. O ambiente em torno de *Torto Arado* permaneceu consideravelmente hostil e mesmo interdito para as pessoas que pretendem analisar a obra de modo crítico, e isso se aprofundou com a publicação do mais novo romance de Itamar Vieira Junior, *Salvar o fogo* (2023), com direito a acusações de racismo contra críticos veiculadas pelo próprio autor em veículos de grande circulação nacional⁵⁷ – de uma maneira parecida com a maneira com a qual o autor lidou com a crítica de Fabiana Moraes, citada neste trabalho –, o que gerou certa comoção de parte do cenário literário brasileiro⁵⁸ e fez com que mesmo pessoas que admiram o trabalho de Itamar Vieira Junior passassem a encarar com maus olhos o tratamento dispensado pelo autor à crítica e aos críticos literários que apresentem quaisquer pontos que se desvie da visão hegemônica sobre o livro. Infelizmente, diante desse cenário, faz-se necessária a reiteração de um ponto já mencionado no início desse trabalho: o que nos moveu para a eleição da obra e a consequente elaboração desta dissertação foram os problemas relativos à elaboração e à representação literária

⁵⁷ Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/itamar-vieira-junior/2023/05/vini-jr-ensina-que-devemos-erguer-a-cabeça-e-ir-ate-o-fim-contra-racismo.shtml> Acesso em: 01 out. 2023.

⁵⁸ E mesmo do cenário internacional, dado que o escritor angolano José Eduardo Agualusa publicou um texto no jornal O Globo apontando o caráter problemático do caminho tomado por Itamar Vieira Junior. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/jose-eduardo-agualusa/noticia/2023/06/carta-a-um-escriptor-que-aprecio.ghtml> Acesso em: 01 out. 2023.

presentes em *Torto Arado*, mesmo os problemas políticos identificados no romance dizem respeito ao modo como determinadas questões se desdobram quando transpostas para o campo da literatura. O modo como se tem atribuído valor literário à obra pela pertinência – e urgência – da eleição de determinados temas e o modo como parte das críticas à obra têm sido encaradas são manifestações de um mesmo problema: a confusão entre literatura e panfleto. Se a pertinência temática não garante qualidade nem ao panfleto, quando se trata de literatura, um modo específico de expressão artística, essa associação se torna ainda mais frágil.

Foi a identificação de um descompasso entre a maior parte das leituras que têm sido feitas sobre a obra e o próprio texto do romance que motivou esta pesquisa. Assim, tentar renovar a visão sobre nosso objeto, de modo a tentar apontar aspectos problemáticos e inconsistentes, partiu de um movimento duplo, composto, por um lado, pela própria análise e discussão do texto do romance, e, por outro, do levantamento de questões que isso pode trazer no que se refere à recepção e à crítica da obra. Ou seja, considerando que parte significativa dos apontamentos feitos aqui caminham em sentido contrário ao que tem sido formulado nas discussões literárias sobre o romance e às próprias posições de tantos renomados críticos literários que o alçaram a uma espécie de clássico – sejam os críticos que participaram como avaliadores das premiações que o romance recebeu, sejam os que o exaltaram de modo uníssono após sua publicação –, percebe-se que as posições expostas são, de certo modo, inconciliáveis. Tal constatação, junto às tentativas de interdição do debate, operou de modo recorrente como obstáculo para a elaboração e o desenvolvimento dessa dissertação, o que só pôde ser parcialmente sanado com releituras do próprio texto.

É evidente que *Torto Arado* busca por um modo de representação literária por meio do qual se opere uma multiplicidade de denúncias e/ou a exposição de contradições presentes em nossa sociedade. Tanto o conteúdo quanto a forma do romance são reveladores nesse sentido. Por um lado, percebe-se a escolha de um determinado conjunto de temas associados a diversas pautas candentes e, por outro, a adoção de uma forma que revela um tom ora *afetado*⁵⁹, que apela por comoção, ora excessivamente didático, o que acreditamos que se deve à preocupação em expor tais questões de modo unívoco, o que acaba, por sua vez, por

⁵⁹ Como também indica Claudinei Cássio de Rezende em seu artigo. Ver mais em Rezende, C. Os cânones da pseudoesquerda identitária: um ensaio sobre *Torto Arado*. *Anuário Lukács* 2022, Brasília, v.9, n.1, p.295-321, dez. 2022.

configurar certo rebaixamento⁶⁰ da forma literária e, conseqüentemente, do próprio papel da literatura e do leitor.

Mas o fato notável é que foi precisamente por essas escolhas, que lemos como problemáticas e/ou inconsistentes e sobre as quais desenvolvemos uma linha de interpretação diversa, que a obra recebeu tantos prêmios e tantas críticas positivas. Ainda que isso seja relativamente comum quando se trata de discussão e de crítica literária, percebe-se que isso é algo incomum, pelo menos até aqui, quando falamos de *Torto Arado*. Como já exposto, acreditamos que os fatores que contribuíram decisivamente para o sucesso da obra são, em sua maior parte, extraliterários, como a pertinência do conjunto de temas que o autor optou por transformar em conteúdo e a escolha das protagonistas, tanto das irmãs quanto da encantada. Posteriormente ao primeiro prêmio, em 2018, e à publicação em 2019, ganha relevo a figura do autor, baiano, negro, funcionário do INCRA, e isso certamente contribui mais ainda para o sucesso do romance, primeiro devido ao fato de Itamar Vieira Junior estar situado fora do sudeste, e, não menos importante, pelo fato dele ser funcionário do INCRA e também estudioso das questões étnico-raciais, o que guarda estreita relação com o tema do romance e por vezes é apresentado como um argumento de autoridade contra qualquer crítica sobre a obra.

O que entendemos como problemas relativos ao romance pode ser dividido em três grupos que guardam relação entre si. O primeiro grupo, e talvez mais evidente, diz respeito aos problemas mais elementares da narrativa, aqueles que podem ser identificados com mais facilidade e que já chegaram a figurar em alguns textos e em alguns trabalhos mencionados ao longo dessa dissertação. Nesse grupo, o problema que talvez mais se destaque seja o modo homogêneo relativo à construção das vozes narrativas do romance, que acaba por funcionar como significativo obstáculo para a constituição da singularidade e da subjetividade respectiva a cada uma das narradoras, ou seja, há a opção por contar a história a partir de três narradoras diferentes, mas na execução desse movimento há pouquíssimos elementos distintivos entre as narradoras, fazendo com que as três soem de modo muito similar. A opção por três narradoras diferentes induz a expectativa do leitor por perspectivas

⁶⁰ Retomamos aqui o breve comentário de Fabiana Moraes, que gerou certa polêmica quando de sua publicação. “Torto Arado é um bom livro, mas: boa parte do entusiasmo vem do mercado editorial sublinhando obra que apazigua a má consciência branca (lembrando aqui Allan da Rosa/Baldwin). Excesso de didatismo incomoda. Às vezes parece aula pra pele clara entender.” Disponível em <https://www.intercept.com.br/2021/02/23/reflexao-minha-avo-torto-arado-lingua-apunhalada-itamar-vieira-junior/> Acesso em 27 set 2023.

e modos de narrar diferentes, mas isso não encontra lastro significativo na narrativa. A ideia é boa, mas, de acordo com a nossa leitura, a execução falha.

Ainda nesse primeiro grupo de problemas mais elementares, encontra-se o conjunto de artifícios dos quais Itamar Vieira Junior lança mão para tentar fazer com que se perpetue o mistério acerca de qual das irmãs perde a língua. O último, mas não menos evidente, elemento desse primeiro grupo, é o episódio de onisciência de Belonísia, que suspende sua perspectiva circunscrita e passa, de uma hora para outra, a narrar com minúcias que seriam estranhas mesmo para um narrador onisciente, a viagem do próprio pai para a fazenda Água Negra. A riqueza e a multiplicidade de detalhes miúdos, no caso, não guardam nenhuma relação causal com o desenvolvimento do enredo e acaba por se mostrar estéril. Para além da suspensão da narrativa para a entrada do expediente quase exclusivamente descritivo, isso acaba se desdobrando no problema mais evidente que revela esse episódio de onisciência da narradora em questão, ou seja, o azo ao expediente descritivo se desdobra em um novo e mais evidente problema que não existiria necessariamente.

O segundo grupo de problemas diz respeito ao que denominamos como um protagonismo assujeitado, verificável na narrativa a partir de algumas inconsistências na construção das narradoras que acabam as descaracterizando enquanto sujeitas e podem fazer com que o leitor suspeite do próprio universo da obra – e nesse ponto há uma relação com o primeiro grupo de problemas apresentado. Nesse ponto se reúnem as inconsistências relativas ao modo de narrar excessivamente didático, mencionado anteriormente como um dos aspectos que homogeneiza as narradoras; aos episódios em que ocorre tanto uma erotização/sexualização de personagens em situações em que isso parece descabido; a um aspecto que diz mais respeito ao conteúdo do romance, a preponderância de figuras masculinas funcionando como modelos/parâmetros para as narradoras-protagonistas, fazendo com que o protagonismo ora sequestrado pelo autor também possa ser relativizado a partir do próprio núcleo de personagens. Para além disso, há também a centralidade da figura da encantada para o desfecho da trama e para a “solução” de uma série de problemas vividos por aquela comunidade, episódio em que novamente o protagonismo das irmãs se encontra em cheque.

O que nos leva ao terceiro grupo de problemas, relativo ao tratamento dispensado a determinadas questões políticas no interior do romance. Parte das questões mencionadas anteriormente estão também atravessadas por questões políticas, mas o que optamos por chamar, nesse ponto, de questões políticas, diz respeito, por exemplo, às diferenças relativas ao modo como são construídos os personagens Severo e Zeca Chapéu Grande. Severo é

apresentado desde muito cedo como um revolucionário. Dado o modo pouco mediado como se dão suas aparições, tem-se a impressão de que o personagem nasceu assim, que seu caráter combativo é algo análogo a um traço de personalidade trazido do berço. Trata-se de um personagem mais simples cujo papel na narrativa, apesar de parecer secundário, funciona como uma espécie de par oposto de Zeca Chapéu Grande. Severo sofre uma morte violenta em decorrência de sua militância e de suas posições políticas. Por outro lado, Zeca Chapéu Grande, personagem central, mais velho, liderança religiosa e comunitária, apresentado como um sujeito sábio, é construído – de modo bem evidente – como um conciliador. Ele é quem sempre chega com panos quentes e resolve os impasses entre os trabalhadores e os senhores da fazenda, por exemplo. Zeca morre, ao que tudo indica, de velhice. O problema não está necessariamente no fato de que ao personagem combativo cabe a morte violenta e precoce e ao personagem conciliador a morte de velhice – ainda que isso nos pareça uma associação fácil –, mas no modo como a isso se associa a diferença no que se refere ao desenvolvimento dos dois personagens e, mais significativamente, ao desfecho do romance. O desfecho, por sua vez, último aspecto no que se refere aos problemas políticos do romance, parece revelar uma opção mais explicitamente política do autor: um episódio de vingança operado a partir da encantada, a melhora das condições de vida do povo de Água Negra, o filho de Bibiana, cujo nome é Inácio, indo para a cidade a fim de estudar e se tornar um intelectual. O arco temporal do romance se encerra entre o final da década de 90 e início da primeira década do século XXI, portanto, . considerando que o romance foi escrito já na metade da segunda década do século XXI, após três ciclos de governos petistas e já sob o signo do bolsonarismo crescente, soa no mínimo ingênuo, como sinaliza Rodrigo Soares Cerqueira, “redobrar a aposta na esperança incrustada na metáfora do acesso ao ensino superior dos filhos e das filhas dos setores mais pobres” (Cerqueira, 2021, n.p). A opção por “redobrar a aposta” nesse sentido, que pode ser lida como ingênua mas que não acreditamos que seja necessariamente assim, representa uma filiação fruto de uma clara opção do autor e encontra lastro na narrativa de modo significativo.

Revisitado o conjunto de aspectos relativos ao romance discutidos ao longo do trabalho, nota-se que a maior parte das questões abordadas se concentrou na discussão a respeito da própria narrativa em diálogo com a teoria e com com textos e artigos produzidos sobre *Torto Arado*. Desse modo, consideramos que algumas questões não abordadas de maneira detida neste trabalho se apresentam enquanto objeto para um estudo futuro relacionado à discussão que desenvolvemos, são elas: a análise crítica da formação de uma espécie de *tendência* contemporânea – como indica preliminarmente Claudinei Cássio de

Rezende – de determinada esquerda, em que se opera uma sobrevalorização de determinadas obras artísticas considerando sobretudo a pertinência de seus temas, os lugares de fala ocupados por seus autores e o modo como estes diluem a abordagem de nossas contradições sociais. Para além disso, o autor sinaliza como ponto central para a valorização desse tipo de obra – e cita *Bacurau*⁶¹ nesse ponto – o modo superficial como ela aborda nossas contradições sociais, fazendo com que – as obras – se constituam enquanto críticas ideais para a manutenção da ordem e, conseqüentemente, ganhem significativo apelo comercial contando com o entusiasmo de certos setores da indústria cultural – nesse sentido, a crítica se apresenta perfeitamente como mercadoria.

Parte-se de uma premissa válida e pertinente, a necessidade de abalar e subverter o que e quem tem sido entendido e valorizado como cânone, mas que isso não deveria ser lido de modo necessariamente positivo a despeito das próprias obras, o que, ao nosso ver, configura um rebaixamento da discussão estética e revela também um problema mais profundo: o rebaixamento desses próprios autores e autoras. Este último se revelaria com a adoção de critérios próprios – e rebaixados – para a apreciação da obra de determinados sujeitos. Tratar-se-ia, enquanto hipótese a ser investigada, da encenação de uma saída, mas que na verdade representa apenas um giro sobre o próprio eixo conservador em que costuma se situar o próprio cânone e parte significativa da discussão estética, uma assimilação conservadora de um movimento que pretende quebrar paradigmas. Essa hipótese, que pode nos servir como objeto de estudo, está formulada de maneira mais detida no texto já mencionado de Claudinei Cássio de Rezende⁶², em que ele formula, a partir de uma

⁶¹ “Em *Bacurau*, os personagens que assaltam ao grupo de *Bacurau* com seus drones o fazem despropositadamente e, talvez, este tenha sido o objetivo alegórico do diretor: a morte banal e sem sentido. A despeito do que apregoa Arendt com a banalidade do mal, todos os conflitos catastróficos do século 20 tiveram um objetivo muito além de banalizar a vida alheia: o domínio estratégico do capital. *Bacurau* poderia flertar com a realidade ao observar o interesse mineral transnacional do capital, mas escolheu mostrar um grupo degenerado fazendo uma espécie de caça contra um povoado pernambucano. A maneira heroica pela qual o povo se defende também soou como uma inverossimilhança patente: o defensor desnudo explode a cabeça de seu adversário com uma espingarda, segurando-a num estilo caricaturesco. Utilizam armas antigas, escondem-se como Rambos sertanejos. Histórias nacionais ou americanas de defesas de seus povos originários não nos faltariam caso o diretor quisesse se inspirar em eventos verossímeis ou factíveis. Além dos casos atuais de assassinatos de povos originários no Brasil pela marcha do agronegócio transnacional. Mas *Bacurau* não nos ofereceu uma visão de defesa dos povos originários ou de comunidades contra o inimigo estrangeiro. Apresentou um conflito irracional e maniqueísta para que a pseudoesquerda identitária pudesse honrar a sua glória da vingança contra os maus ao fim do filme. Não faltou ao enredo nem mesmo o típico político caricaturesco. É um filme que só trabalha com uma camada superficial, não nos permite reflexões mais profundas sem forçar demais para além de sua narrativa, de sorte que por sua concretude imanente diz muito pouco ou quase nada sobre ou ao povo brasileiro senão num fator exemplar: representa muito bem o cânone da pseudoesquerda identitária.” (Rezende, 2022, p.301-302).

⁶² Rezende, C. C. Os cânones da pseudoesquerda identitária: um ensaio sobre *Torto Arado*. **Anuário Lukács 2022**, Brasília, v.9, n.1, p.295-321, dez. 2022.

discussão paralela entre o combate travado por Lukács contra o *jdano*vismo⁶³ e o que ele chama, no texto, de formação de um “cânone da pseudoesquerda identitária”. A possibilidade de travar o debate de modo paralelo entre os dois fenômenos se dá devido ao fato de que o autor vislumbra que a tentativa de formação desse cânone também busca a construção de uma espécie de estética edificante, mas acaba, como no caso do *jdano*vismo, soando maniqueísta, simplista e esquemática.

Alguns aspectos análogos a esses também são levantados por Acauam Oliveira em seu artigo⁶⁴ sobre o filme *Medida Provisória* (2022), no qual o autor chama atenção para aspectos profundamente problemáticos ligados tanto ao caráter excessivamente didático quanto ao saldo profundamente despolitizante da obra e sobre como isso acaba revelar uma espécie de “progressismo conservador” ou “denúncia conformista”. Em artigo intitulado *Espírito do tempo* (2023), Lígia Diniz faz uma breve resenha sobre o último romance de Itamar Vieira Junior, *Salvar o Fogo* (2023), e parte de seus apontamentos convergem tanto com o texto de Rezende quanto com o texto de Oliveira, no sentido de encarar como problemático o modo por vezes superficial, didático e maniqueísta que parece dar o tom da narrativa. Nesse sentido, dado que todas as obras mencionadas contam com grande apelo diante do público e com a benevolência da crítica – parte dela transformada em publicidade – acreditamos já haver indicações suficientes para a investigação e o estudo acerca das possibilidades e limites referentes à tentativa de formação dessa espécie de cânone. Para tanto, seria necessário que elegêssemos para estudo um *corpus* significativo de romances contemporâneos nacionais, assim como a investigação da relação entre estes e o mercado editorial, estudando as questões políticas e econômicas que permeiam este complexo.

Consideramos que o estudo do referencial teórico mobilizado para esta dissertação nos disponibilizou ferramentas fundamentais para a identificação de parte significativa das questões abordadas acerca do romance, assim como para sua respectiva análise e elaboração dessas questões. A reflexão acerca da relação entre arte e verdade objetiva, permeada pela formulação de Lukács a partir da teoria do reflexo de Lênin, nos auxiliou na análise da relação entre o romance e a realidade que ele pretende representar, tanto em seus acertos – pontuais, de acordo com nossa leitura – quanto em seus equívocos. Há dois problemas relativos a isso no romance, um que diz respeito ao próprio modo como este apreende as

⁶³ “[...]um cânone literário modelado *ad hoc* para garantir ideologicamente uma cultura artística esquemática que mirava uma estética edificante, mas que só atingia um simplismo maniqueísta.” (Rezende, 2022, p. 295)

⁶⁴ Oliveira, A. *Medida Provisória: é possível um antirracismo sem luta de classes?* 2022. Disponível em: <https://acaualoliveira.com/2022/05/21/medida-provisoria-e-possivel-um-antirracismo-sem-luta-de-classes/> Acesso em: 30 set. 2023.

determinações da realidade ali plasmada e outro, que diz respeito ao modo como essa realidade é refletida. A representação de determinados fenômenos e indivíduos de maneira acabada e pronta, sem a representação de seus processos formadores e de suas determinações, acaba por funcionar como mera reprodução da realidade aparente em sua camada mais superficial, apenas recolocando os problemas dessa realidade de modo mais ou menos estilizado. Nesse sentido, nota-se que no romance a concepção de mundo de Itamar Vieira Junior se apresenta de modo contundente e acaba por incidir regularmente sobre a narrativa de modo a se constituir enquanto obstáculo para a realização do mundo próprio da obra. As inconsistências relativas às narradoras e a algumas situações, que indicam a intromissão do autor na narrativa, impossibilitam que esta se constitua como uma representação *sensível* da realidade objetiva e nesse sentido, mas não só, o romance se afasta significativamente do que seria um modo de figuração realista para Lukács, para quem o autor deveria buscar a “elevação de sua personalidade criadora da singularidade individual particular à particularidade, à *sua própria* particularidade” (Lukács, 1978, p. 201).

A obra patina entre determinadas singularidades, ao eleger suas narradoras, e a pretensão de universalidade. Se por um lado a escolha das narradoras dá vida ao romance, por outro, os obstáculos relativos à aleatoriedade de eventos e detalhes representados e ao imperativo didático que permeia a narrativa lhe tiram essa vida. Não há superação da singularidade e da universalidade por meio da particularidade. A identificação gerada ocorre muito mais no plano da verificação objetiva dos elementos apontados pelo aspecto referencial da obra do que propriamente pela representação de sujeitos que encarnam o destino de determinado povo. Nesse sentido, a discussão proposta por Flora Süssekind em *Tal Brasil, Qual romance?* (1984) tanto sobre o caráter conservador de determinadas obras que apostam no forte apelo ao aspecto referencial quanto ao que a autora chama de “uma recepção quase-pragmática”, que se compraz com a referencialidade e com sua verificação, mostrou-se basilar para o entendimento de alguns desses aspectos em relação ao romance.

Também o modo como a história é contada foi objeto da discussão estabelecida, dado que notamos que o romance abusa tanto do expediente descritivo quanto do expediente didático/esquemático, ora por meio de descrições desconectadas com seu desenvolvimento, ora por meio de tentativas de imprimir poesia à prosa de maneira a soar um tanto artificial. *Torto Arado* tem enredo, não se trata de uma obra que precisa abusar desse tipo de expediente pois o enredo é muito fraco, mas avaliamos que a opção do autor por *descrever* mesmo quando narra – ou seja, em alguns pontos a narrativa se prende tanto aos detalhes que se tem a impressão da descrição de ações e não de uma narração das ações propriamente

– dilui a força da narrativa ao tentar chamar a atenção do leitor regularmente para o que é acessório.

Talvez essa opção seja reveladora em algum sentido se retomarmos a correspondência que Lukács estabelece entre os pares opostos narrar/descrever e viver/observar, sobretudo se a isso somarmos o modo como as coisas se “resolvem” no romance. Em outras palavras, percebe-se a ideia de, por meio da ficção, apresentar uma espécie de série de denúncias acerca de determinados aspectos de nossa realidade, mas parte de suas opções narrativas e o próprio enredo do romance podem indicar que, apesar de as denúncias presentes na obra, as saídas para os problemas representados passam justamente pela conformação da revolta com a crença no progresso e no estado democrático de direito, responsável por administrar a barbárie. Além disso, no romance também se apresenta quase explicitamente, dado seu arco temporal e o desfecho com o filho Inácio indo para a cidade grande, uma filiação político-partidária. O problema é que o estado da Bahia, onde se passa a narrativa e que é governado pelo mesmo partido há mais de uma década, vem justamente galgando posições rumo ao topo no *Anuário Brasileiro de Segurança Pública* (2023), sendo atualmente o estado brasileiro em que a polícia mais mata e tendo onze cidades entre as vinte e cinco cidades mais violentas do país⁶⁵ – parte significativa delas com menos de trinta mil habitantes. É difícil conciliar as denúncias pretendidas pela obra – que inclusive menciona a violência policial da “cidade grande” – com o tom conformista que se insinua em seu desfecho.

Torto Arado se apresenta mesmo enquanto um sinal dos tempos. Por um lado, o autor parece ter considerado suficiente a escolha de determinados temas e a eleição de determinadas narradoras e, por outro, o destino nos mostrou que ele estava certo em suas considerações: o livro tornou-se um sucesso indiscutível. Assim como é indiscutível a importância de obras produzidas por sujeitos que até muito pouco tempo eram invisibilizados e cujos temas eram tidos como menores, mas se a discussão se circunscreve a esse aspecto, ignorando inclusive que não há uma relação automática entre a intenção dos autores e o modo como isso se objetiva em suas próprias obras, perdemos todos. Segue viva a formulação lukacsiana que elegemos como ponto de partida para essa dissertação:

A profundidade da intuição estética, da aproximação realista à realidade, é sempre constituída – qualquer que seja a concepção do mundo formulada pelo escritor no nível conceitual – **pelo impulso a nada aceitar como resultado morto e acabado**

⁶⁵ Informações disponíveis em https://forumseguranca.org.br/publicacoes_posts/17-anuario-brasileiro-de-seguranca-publica/

e a dissolver o mundo humano numa viva ação recíproca dos próprios homens. (Lukács, 2015, p. 128, grifo nosso)

A metáfora da terra e do arado nos serve também para a reflexão acerca da crítica e do debate estético: a sobreposição de camadas de adubo sobre a terra infértil, seca, não é suficiente para recuperá-la e enriquecê-la. É necessário arar o solo da realidade objetiva de modo a revolvê-lo e a trazer para a superfície seus nutrientes, seus elementos mais profundos e suas determinações.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, S. **Racismo estrutural**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2019.

BASTOS, H. Considerações sobre o realismo em Auerbach e Lukács. in: **Dimensões do realismo: aproximações teóricas e literatura estrangeira**. Vol. I. Org: Rogério Cordeiro, Luis Alberto Alves, Alysso Sifert. Belo Horizonte: Fino Traço, 2020.

BENJAMIN, W. **O Narrador**. In: _____ Magia e Técnica, Arte e Política - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BOSI, A. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2021.

CANDIDO, A. De Cortiço a Cortiço. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 30, jul. 1991, p. 111-129.

_____. A passagem do dois ao três. **Textos de intervenção**. São Paulo: Editora 34/Livraria Duas Cidades, 2002.

_____. **Realidade e realismo**. Recortes. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARLI, R. György Lukács e a crítica à necessidade social da religião. **Revista Crítica Marxista**, Campinas, n. 14, p. 89-103, out. 2015. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo2017_02_15_10_48_18.pdf Acesso em: 19 set. 2023.

CARREIRA, S. Inscrições do real em Torto Arado, de Itamar Vieira Junior. **e-escrita** Revista do Curso de Letras da UNIABEU, Nilópolis, v.12, número 1, jan./jun. 2021. p.184-198. Disponível em:

<https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/view/4241#:~:text=INSCRI%C3%87%C3%95ES%20DO%20REAL%20EM%20TORTO%20ARADO%2C%20DE%20ITAMAR%20VIEIRA%20JUNIOR,-Shirley%20de%20Souza&text=O%20artigo%20objetiva%20a%20an%C3%A1lise,o%20local%20e%20o%20universal>. Acesso em: 16 nov. 2022.

CASARIN, R. Mas Torto Arado é tudo isso mesmo? 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/colunas/pagina-cinco/2021/02/17/mas-torto-arado-e-tudo-isso-mesmo.htm>. Acesso: em 08 maio 2022

CERQUEIRA, R. Entre a tradição e a ruptura. **Piauí**, 2021. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/entre-tradicao-e-ruptura>. Acesso em: 02 mai. 2022.

CHAGAS, S. Torto arado ou torto encanto: o jarê contando história. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 66, e6605, 2022, p.1-14.

COTRIM, A. **O realismo nos escritos de Georg Lukács dos anos trinta: a centralidade da ação**. 2009. 391f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo.

- DE PAULA, M.; NAVARRO, E.. Cobrir e mostrar a cara: a recuperação do romance histórico no século XXI em *Torto Arado* de Itamar Vieira Júnior e Formas de voltar para casa de Alejandro Zambra. **Literatura e Autoritarismo**, Santa Maria, n. 36: Tempos, memórias, histórias, jul.-dez. 2020, p. 5-20. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5902/1679849X63294> Acesso em 05 maio 2022
- DINIZ, L. Espírito do tempo. **Revista Quatro cinco um**. 2023. Disponível em <https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/literatura-brasileira/espírito-do-tempo> Acesso em: 08 jul. 2023.
- FERNANDES, F. **A Revolução Burguesa no Brasil**: ensaio de interpretação sociológica. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.
- FOGAL, A. O realismo segundo a contemporaneidade no Brasil: a literatura e a crítica. in: **Dimensões do realismo**: literatura brasileira. Vol. II. Org: Rogério Cordeiro, Luis Alberto Alves, Alysso Sifert. Belo Horizonte: Fino Traço, 2020.
- GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984, p. 223-244.
- KRACAUER, S. Schriften 5-3. [Escritos]. Frankfurt aM: Suhrkamp, 1990,
- LÖWY, M. O jovem Lukács e Dostoiévski. **Numen: revista de estudos e pesquisa da religião**, Juiz de Fora, v. 19 n. 1, p. 36-54. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/numen/article/view/22021/12000> Acesso em: 28 ago 2023.
- LUKÁCS, G. **Arte e verdade objetiva**. Disponível em <https://medium.com/katharsis/arte-verdade-objetiva-7010fc7c81ce>. Acesso em: 20 set. 2022.
- _____. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.
- _____. **Introdução a uma estética marxista**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.
- _____. Trata-se do realismo! in: **Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo**. Carlos Eduardo Jordão Machado (org). São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- MACHADO, C. A crítica de Siegfried Kracauer ao romance-reportagem ou o 'caso Brecht'. **Impulso: Revista de Ciências Sociais e Humanas**, v. 23, n. 57, p. 87-101, 2013.
- MARQUES, L. Geografia lírica do sertão baiano. **Quatro cinco um**, 2019. Disponível em https://quatrocincoum.folha.uol.com.br/br/resenhas/literatura/geografia-lirica-do-sertao-baiano?_ga=2.249637126.1885741000.1652468454-1122214.1652219636. Acesso em: 02 maio 2022.
- MARX, K. ENGELS, F. **Cultura, arte e literatura**: textos escolhidos. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

- MARX, K. **Crítica da filosofia do direito de Hegel**. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MORAES, F. “Ter medo de que, Fabiana?” uma reflexão sobre a minha avó, “Torto Arado” e uma língua apunhalada. **The Intercept Brasil**, 2021. Disponível em: <https://theintercept.com/2021/02/23/reflexao-minha-avo-torto-arado-lingua-apunhalada-itamar-vieira-junior>. Acesso em: 01 maio 2022.
- OLIVEIRA, A. *Medida Provisória: é possível um antirracismo sem luta de classes?* 2022. Disponível em: <https://acaualoliveira.com/2022/05/21/medida-provisoria-e-possivel-um-antirracismo-sem-luta-de-classes/> Acesso em: 30 set. 2023.
- PELLEGRINI, T. Realismo: postura e método. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 42, n. 4, dez. 2007, p. 137-155. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4119>. Acesso em: 07 out. 2022.
- PEREIRA, J.; RAMOS, V.. Santa Rita Pescadeira: O mito em *Torto Arado*, de Itamar Vieira Júnior. **Revista de Estudos Literários da Universidade de Mato Grosso do Sul**. Campo Grande, v.1, n. 34 - Edição Especial 2023, p. 441-465. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/7129> Acesso em: 15 set. 2023.
- PIRES, P.. Os ardis da unanimidade. **Quatro cinco um**, 2021. Artigo disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/colunas/critica-cultural/os-ardis-da-unanimidade> Acesso em: 05 maio 2022.
- REZENDE, C.. Os cânones da pseudoesquerda identitária: um ensaio sobre Torto Arado. **Anuário Lukács 2022**, Brasília, v.9, n.1, p.295-321, dez. 2022.
- SALES, K. Torto Arado: Ancestralidade negra costurada ao tempo e à terra. **Missangas: Estudos em literatura e linguística**. Vol. 1, número 1, jul-dez, 2020. p. 186-189. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/missangas/article/view/12354>. Acesso em: 04 maio 2022.
- SCALIA, L. Torto arado é literatura engajada. **Fórum Lit. Bras. Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 13, nº 25, jun. 2021, p. 243-51. Disponível em: <https://doi.org/10.35520/flbc.2021.v13n25a41647> Acesso em: 05 maio 2022.
- SCHØLHAMMER, K. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- _____. Realismo afetivo: evocar o realismo para além da representação. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n.39, jan./jun. 2012, p. 129-148. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9793>. Acesso em: 16 nov. 2022.
- SCHWARZ, R. **A Sereia e o desconfiado** – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SODRÉ, N. **O Naturalismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

SÜSSEKIND, F. **Tal Brasil, Qual Romance?** Rio de Janeiro: Editora Achiamé, 1984.

TERTULIAN, N. **Georg Lukács**: etapas de seu pensamento estético. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

THOMAZ, D. Qual a razão do sucesso de Torto Arado? **Guia do Estudante Abril**, 2021. Disponível em: <https://guiadoestudante.abril.com.br/dica-cultural/por-que-gostamos-do-romance-torto-arado>. Acesso em: 09 mai. 2022.

VIEIRA, E. O fenômeno Torto Arado. **Revista Bula**, 2021. Disponível em: <https://www.revistabula.com/42530-o-fenomeno-torto-arado/> Acesso em: 08 mai. 2022.

VIEIRA JUNIOR, I. **Torto Arado**. São Paulo: Todavia, 2021.

WATT, I. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.