

A persistência do regionalismo em *Torto arado*

The Persistence of Literary Regionalism in Crooked Plow

Rafael Borgato

Instituto Federal de São Paulo (IFSP)

São Paulo | SP | BR

r.borgato@ifsp.edu.br

<https://orcid.org/0000-0002-6910-0048>

Resumo: O artigo busca situar o romance *Torto arado* de Itamar Vieira Junior na tradição da literatura regionalista brasileira. Para isso, percorre-se brevemente o histórico das três fases do regionalismo, estabelecendo-se a relação de continuidade e mudança dessa vertente por meio do conceito de Residualidade Cultural, exposto por Raymond Williams e aprofundado por Roberto Pontes. O romance de Vieira Junior encontra-se no contexto do neorregionalismo, no entanto se diferencia de outras obras dessa vertente por abdicar do espaço urbano. *Torto arado* retoma a representação do Brasil rural, tal qual o regionalismo da década de 1930, recuperando uma ideia de país profundo que se cristalizou com o romance social daquele período. Dessa maneira, pode-se afirmar que o regionalismo como forma literária de representação crítica do problema social brasileiro resiste enquanto resíduo cultural em nossa literatura.

Palavras-chave: Literatura brasileira; regionalismo; Teoria da narrativa; residualidade cultural.

Abstract: This paper aims to situate Itamar Vieira Junior's novel *Crooked plow* in the Brazilian regionalistic literary tradition. For that, we briefly review the history of the three phases of Regionalism in order to establish the link of continuity and change of this sub-genre through the concept of Residual Cultures, an idea first approached by Raymond Williams and then deepened by Roberto Pontes. Vieira Junior's novel lies in the context of Neo-Regionalism, albeit it differentiates itself from other works because of its choice to abdicate from the urban representation in favor of resuming the representation of a rural country, the same approach as the 1930s Regionalism. Vieira Junior's approach thus retakes the idea of "Deep Brazil", a crystallized idea in Brazilian social novel. Therefore, we may state that



Regionalism as a literary form of critical representation of the Brazilian social issues resists as a residual form.

Keywords: Brazilian literature; regionalism; Narrative theory; cultural residual.

Histórico do regionalismo brasileiro

O regionalismo consolidou-se como vertente da narrativa que buscava uma compreensão da formação da identidade brasileira. Tratou-se, para Bosi (2006), de um contato entre a literatura citadina letrada da corte e o Brasil rural e provinciano. Se a representação dos tipos urbanos, mesmo no esquema folhetinesco, propunha-se como imitação dos modos da população da capital, o regionalismo caracterizou-se pelo impasse entre os padrões psíquicos e do imaginário do homem culto do espaço urbano e o mundo “rústico” que caracterizava. Assim, essa primeira manifestação regionalista resumiu-se ao registro da fala regional e a uma representação pitoresca do espaço e dos caracteres, sendo que a inocência e a espontaneidade da linguagem buscavam reproduzir essas mesmas qualidades tidas como inerentes ao homem do campo.

A escrava Isaura, de Bernardo Guimarães, é um importante exemplo desse esforço. O romance, de 1875, foi das primeiras obras nacionais a abordar a temática da escravidão. Dialoga com *Uncle Tom's Cabin*, porém sem alcançar a essência de libelo antiescravista da obra de Harriet Beecher Stowe. Na verdade, nota-se no romance de Guimarães uma preocupação muito maior em narrar as perseguições e a cobiça do vilão, Leôncio, em relação a Isaura do que propriamente se debruçar sobre a problemática do regime escravocrata brasileiro. Além disso, há uma clara permanência dos padrões estéticos europeus na beleza branca da protagonista. O esquema estímulo-reação e a série de acidentes própria do folhetim se fazem presentes na construção maniqueísta dos personagens. O regionalismo está presente no espaço da ação e no retrato dos costumes sertanejos do campo, modificando o centro da narrativa brasileira, que até então se concentrava no espaço litorâneo, especialmente da capital, Rio de Janeiro, e na reprodução (ou imitação) dos padrões europeus.

Franklin Távora, com *O Cabeleira*, de 1876, estabeleceu um critério mais rigoroso de verossimilhança no contato com o sertão. Sua obra buscava uma literatura do norte e tinha ares de manifesto. Há resíduos do imaginário romântico e antecipações da estética naturalista. O autor trouxe à tona a realidade do cangaço pernambucano, porém a problematização social ainda não atingia os níveis de maturidade do século XX. O Nordeste, espaço de proa no desenvolvimento da *plantation* colonial, teve sua estreia literária como o símbolo das desigualdades, da compreensão de um problema social profundo da jovem nação. Há uma hierarquização racial, na qual os personagens brancos parecem alheios e imunes à brutalidade do meio, apresentando-se como racionais, dotados de autoridade, o que configura uma repetição do mote constante de uma sociedade escravocrata; os indígenas são apresentados com o ar nobre do “bom selvagem” rousseauiano próprio do indianismo romântico; os negros são bons ou maus, sem exceção, apresentando índole firme e constante, enquanto os

personagens apresentados como pardos, mestiços ou mamelucos têm definição próxima da animalidade, sendo a representação dessa maldade que enseja a violência.

Há um componente romântico/idealista nessa primeira fase do romance regionalista brasileiro, que demonstra traços da narrativa folhetinesca e de critérios raciais que colocam a realidade sob a perspectiva do branco europeizado, sendo a representação deste sempre em um sentido positivo de ser racional e civilizado e o outro (seja indígena ou negro) a partir de um estranhamento no qual sua caracterização é mediada a partir dos critérios do próprio branco europeizado. Além disso, não existe ainda um aprofundamento de questões sociais brasileiras, que surgem, mesmo no romance de Távora, como pano de fundo para uma representação romantizada.

Trata-se de um primeiro momento do regionalismo literário. Mais tarde, a relação entre a questão social e a representação literária, ou seja, entre literatura e mundo, tornou-se um dos pontos centrais da compreensão do regionalismo na narrativa brasileira. Em *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido divide o regionalismo literário em três momentos distintos. O primeiro, analisado anteriormente, de caráter romântico, volta-se ao pitoresco, ao enredo, à personagem cuja inocência e espontaneidade se manifestam nas ações e na linguagem. O segundo momento se deu em fins do século XIX, quando a paisagem e o homem, antes exaltados como virtuosos, passaram a ser elementos exóticos de um país não civilizado. O segundo momento regionalista valeu-se de características formais e linguísticas da literatura naturalista, mas sobrevalorizou, principalmente, o pitoresco romântico sobre a ação humana.

Dentro desse contexto, o ciclo naturalista cearense dotou-se de ímpeto regionalista que se debruçou sobre a seca nordestina e o cangaço. Romance marcante do período é *A fome*, de Rodolfo Teófilo, publicado em 1890, que retrata a fuga de uma família da seca que assolou a região do Ceará entre 1877 e 1879, bem como os conflitos sociais advindos desse fato. A problemática da seca e a miséria como sua consequência direta constituem um forte indicativo da preocupação social do escritor, no entanto o romance de Teófilo ainda carrega marcas idealizantes da literatura romântica, misturadas a um descritivismo naturalista. Apesar disso, é o primeiro a escrever sobre a seca, fazendo-o por meio de um romance com tendência à crítica social moralizante. Antecipa, assim, a temática que mais tarde, já em meados do século XX, será a estrutura do romance social brasileiro.

O romance de Teófilo deu impulso à representação da seca e da miséria na região Nordeste, temática esta que persistiu na retomada da ficção regionalista na década de 1930, aquele que Antonio Candido definiu como o terceiro momento do regionalismo na literatura brasileira. Trata-se, nesse caso, de herdeiros das inovações do primeiro modernismo. A coloquialidade da linguagem e a possibilidade de experimentações estéticas da primeira geração modernista deram uma nova roupagem a essa ficção, que se constituiu como a consolidação do romance moderno brasileiro. Antonio Candido chamou essa de a fase do reconhecimento do país como nação subdesenvolvida.

Os autores da Geração de 1930 valeram-se de um resíduo da cultura literária nacional – o regionalismo – cujo objetivo inicial coadunava com o imaginário romântico de formação da identidade da nação e do povo e o transformaram, em sua nova composição, em instrumento de apreensão e representação da problemática social de um país desigual. A compreensão do Brasil não seria integral, portanto, sem a abordagem da questão da miséria, das desigualdades e de suas origens e caberia à ficção regionalista, especialmente aquela cuja representação

se situa na região Nordeste, uma compreensão profunda do Brasil, pois seu realismo tocou no ponto nevralgico do problema da construção deste país.

A bagaceira, de José Américo de Almeida, publicado em 1928, é obra seminal desse instante definitivo do regionalismo em nossas letras. Apresenta um tratamento mais coerente da linguagem coloquial tão exaltada pelos modernistas da Primeira Geração e um trabalho apurado com a questão social da seca e da decadência econômica nordestina. Aqui, a decadência econômica e o sofrimento humano causado pela estrutura social arcaica dos engenhos são fatores que têm muito mais destaque do que a verificação descritiva do Nordeste como região semiárida distante do litoral e da vida citadina. Assim, a imposição do meio (esquema naturalista) e a dicotomia campo x cidade e seus desdobramentos, que no século XIX pendiam para uma representação pitoresca do indivíduo sertanejo, dão lugar à problematização realista do fato social.

A região brejeira do Marzagão é apresentada como oásis, antítese do sertão desértico, porém a benevolência da natureza aqui é corrompida pela ação humana sistêmica, cuja organização social semeia a miséria. Isso é metonimicamente representado na figura opressora de Dagoberto, proprietário do engenho. Diante do amor romântico de seu filho Lúcio pela retirante Soledade, o senhor de terras estupra a moça, fazendo com que o pai dela, Valentim, mate o feitor de Marzagão, acreditando que foi esse o responsável pela desgraça de sua filha. A imposição do poder se dá por meio do controle do corpo, do sexo e das relações possíveis. A ação de Dagoberto é também uma forma de imposição sobre o filho, anulando a chance de que concretize seu amor apaixonado.

A trama, que aparentemente carrega um ar folhetinesco, é entremeada pela representação da atmosfera de um autoritarismo patente. Lúcio de certa maneira reproduz a virtuosidade do homem letrado e citadino ao se oferecer para defender Valentim da acusação de assassinato e por seu amor sincero por uma retirante – repetindo o heroísmo e a ética inabalável do Álvaro de *A escrava Isaura*. Da mesma maneira, Dagoberto segue a linhagem dos representantes do Estado corrompidos de *A fome*. Além disso, a força moral dos indivíduos vindos do sertão nordestino carrega traços de sua caracterização em *Os sertões* de Euclides da Cunha, de 1902.

Romance de tese, com a tinta do positivismo naturalista dos últimos decênios do século XIX, a obra de Euclides da Cunha se apropria de um imaginário do Centro-Sul sobre o sertão nordestino para demonstrar a necessidade de um esforço de integração nacional por meio do Estado. Sua representação da Campanha de Canudos condensa a narrativa em uma argumentação cujo objetivo é bastante claro. O tom ensaístico perpassa a descrição da terra, que é a causa da existência de um tipo humano com características bem específicas, o sertanejo, apresentado como homem forte e resiliente, único modo de sobrevivência diante das adversidades que o meio lhe impõe. Tal caracterização explica a brava resistência imposta na luta, quando uns tantos indivíduos cujas existências eram permeadas pela precariedade fizeram frente ao Estado forte e opressor. Ao buscar entender as causas do conflito e razões de seus desdobramentos, Euclides da Cunha propôs ainda o debate sobre o projeto de Estado-nação, ao apontar a existência de dois diferentes universos incomunicáveis em um mesmo país: de um lado, a cultura litorânea, baseada principalmente na capital, Rio de Janeiro, central e centralizadora, de ares citadinos e pretensão cosmopolita, copista dos modelos europeus; oposta a esta, a cultura do sertão, vista como arcaica, isolada e incomunicável. Nesse sentido, para Átila Silva Arruda Teixeira (2016), Euclides da Cunha antecipou a tomada de

consciência do subdesenvolvimento que, para Antonio Candido, como já vimos, se concretiza com a ficção regionalista de 1930.

Ao retomar a caracterização do sertanejo como um indivíduo resiliente, forte e dotado de grande senso ético, José Américo de Almeida incorporou à semântica modernista a interpretação crítica de país que Euclides da Cunha havia antecipado. O aprofundamento de uma análise dessa dicotomia campo x cidade ou sertão x litoral em termos que superaram a representação do pitoresco torna-se, então, a característica central para a compreensão do regionalismo em seu ápice enquanto vertente literária. Regionalismo não representa, da forma como se cristalizou em nossa literatura, o falar e os costumes inocentes de uma gente distante do que seria o centro da vida brasileira, pessoas que vivem em meio a um exotismo remoto e nos são apresentadas de forma pitoresca. A cristalização da literatura regionalista deu-se, na verdade, por meio de uma forma estética que recuperou ditames da representação realista da narrativa para compor um quadro social do Brasil a partir de suas áreas consideradas periféricas – ao menos dentro de uma lógica que tome o Rio de Janeiro, então capital, e as áreas litorâneas urbanizadas como centro da vida nacional. Tal composição expôs de maneira crítica a realidade nacional, concentrando-se nas causas e efeitos da desigualdade, que se referem tanto a questões de classes sociais quanto a desequilíbrios regionais ocasionados pela ausência de um projeto de nação, como já apontava Euclides da Cunha. Sendo assim, o resíduo de uma ideia da cultura – a forma literária do regionalismo, que correspondia a um anseio do país novo por representar o gigantismo de seu território e o caráter de sua gente não-citadina, não-europeizada – cristalizou-se, ao ser retomado em outro contexto social e cultural, como a forma literária crítica, neorrealista, na forma do romance social.

Raymond Williams (1979) definiu o resíduo cultural como fenômeno definido no passado, mas que ainda faz parte de determinado processo cultural como um elemento ativo do presente, sendo, portanto, valores, experiências e significados que não se expressam ou se verificam de forma substancial na cultura dominante, mas são praticados como resíduos de uma formação cultural anterior. O resíduo, como se nota, é recomposição de um determinado imaginário sob a estrutura de outro imaginário, uma espécie de incorporação que, em certa medida, lembra o conceito de antropofagia de Oswald de Andrade.

Roberto Pontes (1999) conceituou a Teoria da Residualidade Cultural e Literária, identificando sua existência a partir de alguns elementos básicos: o resíduo, o imaginário, a hibridação cultural e a cristalização. Para Pontes, o resíduo é o que remanesce de imaginários anteriores, sendo estes o modo de pensar, sentir e agir de determinado agrupamento social em dada época. O imaginário é a experiência humana em suas representações coletiva e individual. A hibridação cultural, por sua vez, refere-se ao contato entre as diferentes culturas, à convergência entre elas em seus mais diversos aspectos. Tal contato é histórico, e as modificações inerentes ao processo geram culturas formadas por elementos de fontes diversas. Essa modificação é o que faz com que não seja o imaginário a sobreviver, mas, sim, seu resíduo, que, incorporado em um novo contexto, cristaliza-se como novo elemento da cultura.

Como se pôde observar pelo histórico do regionalismo como vertente literária brasileira, sua origem remonta ao romance de folhetim, uma forma literária europeia, relacionada às condições de publicação e circulação dos romances durante os séculos XVIII e XIX, cuja estrutura narrativa (esquema estímulo-reação) relacionava-se ao gosto do público pequeno-burguês, consumidor dessa forma literária. No Brasil, a influência do folhetim esteve intimamente relacionada à influência do Romantismo europeu, especialmente o francês, por

intermédio de sua manifestação portuguesa. É de influência romântica também a ideia de formação de um espírito nacional, na esteira do nacionalismo europeu no contexto do surgimento dos estados-nação aos moldes burgueses. Aqui, o imaginário local se constitui do hibridismo cultural, no entanto se tratou, nesse período incipiente da nação independente, não de incorporação a uma cultura própria, mas de tentativa de imitação, num esforço de construir o país novo sob um modelo europeizante.

O regionalismo foi, nesse período, um subproduto dessa literatura de formação nacional, uma vertente que recuperou o resíduo do imaginário do idílico e do bucólico, manifestações da poesia árcade que, por sua vez, retomava temas da pastoril romana. Esse bucolismo, no caso do primeiro regionalismo, contemplava o pitoresco do meio rural ermo e dos indivíduos não-citadinos, que poderiam ser categorizados como exemplares do bom selvagem rousseaniano. Este subproduto, cristalizado como vertente narrativa do nosso romantismo, foi retomado sob nova perspectiva por uma forma literária que se perdia entre os moldes naturalistas e a acepção romântica do herói. Nesse caso, o exotismo do ambiente e do indivíduo interiorano carregava a tinta da República recém-iniciada, sendo a ideia do regional um instrumento para compreensão dos efeitos do meio na formação do caráter dos indivíduos e, consequentemente, de suas ações. Em *Os sertões*, temos pela primeira vez uma representação regionalista que contempla de maneira mais sistêmica a questão da relação telúrica e, no plano de fundo da narrativa, uma concepção crítica sobre a nação.

É curioso notar como uma vertente literária que se propunha a representar, na forma folhetinesca, o caráter inocente e pitoresco das gentes do interior brasileiro resistiu como resíduo cultural e cristalizou-se como forma dominante de nossa literatura, ao menos por um período, como instrumento da compreensão crítica da sociedade. A estética modernista, que em um primeiro momento buscava a renovação linguística, formal e temática da literatura brasileira, sedimentou-se e atingiu maturidade com o romance regionalista surgido na década de 1930. A ideia do uso de uma linguagem coloquial, tanto no âmbito da narração quanto da reprodução da fala em corroboração com as características socioculturais dos personagens, tornou-se escolha estética cujo objetivo não era mais a experimentação em si, mas, sim, um elemento a trabalhar em favor da própria narrativa, na construção de seu sentido.

O ápice dessa forma do regionalismo se deu com *Vidas secas* de Graciliano Ramos, romance de 1938, quando essa vertente literária alcançou seu ponto mais alto de maturidade estética e de profundidade crítica. A linguagem seca, de frases curtas e tom objetivo, reproduz a aridez do espaço, que tem como consequência a aridez interna dos personagens. O título refere-se à seca, mas também às vidas que secaram, à subjetividade esgotada em meio à adversidade insuperável. As personagens são reificadas. O protagonista, Fabiano, é um vaqueiro embrutecido que age com rispidez diante da menor contrariedade. Seus filhos sequer são nomeados. Ao se deparar com uma autoridade, nomeada como “Soldado Amarelo”, Fabiano se retrai, não consegue comunicar o básico e, em meio a um desentendimento, acaba preso. A reprodução de sua fala é a reprodução de sua forma de existir no mundo, de sua compreensão limitada, de sua inaptidão para lidar com a vida social. Sinhá Vitória, mulher de Fabiano, é uma sombra do marido; ressentida de sua aridez, mas replica seu comportamento com os filhos. Quando um dos filhos, O menino mais velho, pergunta-lhe o que é o inferno, ela o despacha com pancadas. O menino parece reconhecer o inferno na vida que a família de retirantes experimenta; Sinhá Vitória pouco reconhece, vive uma

existência reificada, seca. A personagem mais humanizada é a cadela Baleia, dotada de uma subjetividade simples, porém muito mais complexa do que a de seus donos.

A reificação presente em *Vidas secas* é marca da representação dos desfavorecidos no regionalismo de 1930. A existência reificada é uma metáfora do subdesenvolvimento, da cidadania negada, do silêncio e do esquecimento. Os socialmente silenciados mal conseguem se comunicar com o mundo ou entre si. Sua força vital se perde em meio às condições hostis para que a vida floresça. A forma de representação é dotada de autonomia artística, mas formula o fato social. Ao mesmo tempo, a própria representação está embrenhada pelo contexto social da produção.

O regionalismo como vertente literária da primeira metade do século XX consagra um “neorrealismo” na literatura brasileira, por sua preocupação com a representação da realidade e os fatores de análise crítica da sistemática social advindos desta. Existem as convenções de uso do código que buscam criar esse efeito, obviamente, porém há também uma preocupação com a externalidade do texto, com o efeito da literatura como documento, com o exercício da arte enquanto artefato de análise social. Em *Literatura e sociedade*, Antonio Candido afirmou que mesmo que abordem questões sociais em seu enredo, as obras ficcionais não podem ser encaradas como documentos que refletem de modo direto o aspecto social (o que comprometeria a compreensão do trabalho estético da obra). Apesar disso, a arte exprime, sim, a sociedade, pois pertence a um lugar e a um tempo, foi produzida a partir de determinados modos de vida e costumes, existe no seio de uma cultura, sendo assim, não existe em um vácuo histórico, social e cultural, mas é produto de tais aspectos que a ensinam.

Em *Os sertões*, a preocupação com o elemento social é bastante evidente e permeia toda a obra, que, em sua formulação do código realista-naturalista de composição narrativa, adota o tom do ensaio e busca aprofundar a referencialidade do jornalismo. Em *Vidas secas*, por outro lado, existe uma preocupação mais evidente com a relação entre a linguagem e a atmosfera da narrativa e seus sentidos. O sertão é representado de maneira minuciosa e visceral, sem o distanciamento do romance de tese, com uma forma de linguagem que busca reproduzir as condições adversas, a precariedade da vida em meio à seca, as injustiças, a miséria e a reificação como resultado destas. Com isso, o regionalismo de 1930, apesar de seu ímpeto pela representação da realidade, não se confunde com a estética realista-naturalista do século XIX, por conjugar a ideia de literatura como documento da análise social com o reconhecimento do uso artístico da língua por meio de códigos representativos que criam determinados efeitos, nesse caso, o da representação do real de tal maneira que as escolhas narrativas, para além da referencialidade do texto jornalístico ou ensaístico, concretizem justamente o sentido de uma representação crítica do elemento social.

Torto arado e a possibilidade do regionalismo no Brasil urbanizado

Herasmo de Oliveira Brito (2016) apontou a existência de um neorregionalismo na literatura brasileira contemporânea. Trata-se de residualidade de forma literária própria do romance engajado de 1930. E por que recuperar a forma em um país já marcado por um profundo processo de urbanização? Primeiramente, porque a problemática social, fruto do crescimento urbano desenfreado, está relacionada a um processo de ausência do poder público, desigualdade e silenciamento imposto desde o pauperizado Brasil rural (especialmente a região

Nordeste). A fuga dos retirantes da seca desemboca na precariedade e na violência do espaço urbano, tão bem retratada na ficção de caráter brutalista das décadas de 1970 a 1990, especialmente nos contos de Rubem Fonseca.

O termo neorregionalismo conduz a uma problematização evidente: se o regionalismo surge como forma romântica de representação do Brasil interiorizado, o espaço fora da corte, e se cristaliza na década de 1930, a partir da residualidade de sua origem, como narrativa que visa à análise da desigualdade, do subdesenvolvimento e do desequilíbrio econômico e social por meio de uma representação crítica da miséria no Nordeste brasileiro, com uma elaboração linguístico-literária que busque esse efeito de representação realista, qual o sentido do termo em um país urbanizado onde os estudos sociológicos sistematizados discutiram de forma mais acadêmica a questão do subdesenvolvimento, da desigualdade e dos desequilíbrios? Ou seja, chama-se contemporaneamente determinada composição de regionalista tendo-se qual ponto de partida como centro?

O neorregionalismo, para Brito, não se volta necessária e unicamente para o Brasil rural, mas situa-se no espaço urbano do interior brasileiro, como se a fuga do grande centro fosse uma reprodução madura do sertanismo, da percepção de um país maior do que seus eixos econômicos principais. Sendo assim, torna-se evidente que o termo só pode existir como complemento à existência de um centro, sendo o “regional” sua oposição. Nessa concepção, o centro é identificado no centro-sul do país, especialmente na região Sudeste, mais especificamente, nos centros urbanos de São Paulo e do Rio de Janeiro, podendo se estender para uma espécie de “centro estendido”, como Porto Alegre ou Curitiba. Com isso, o neorregionalismo parece estar relacionado ao espaço da região Nordeste (expandido para o Norte e o Centro-Oeste), o que nos faz pensar em sua configuração como um resíduo daquilo que caracterizou o regionalismo social da primeira metade do século XX.

Destacam-se como características da ficção neorregionalista a demarcação do espaço como elemento de formação dos personagens e constituidor da memória; a exposição de tradições e costumes regionais que buscam fazer frente a uma cultura homogeneizadora, globalizada; a autonomia das personagens femininas, que deixam de ter mera postura de coadjuvantes ou, quando protagonistas, de indivíduos marcados pela influência masculina (Brito, 2016). Há ainda um maior senso de alteridade, uma vez que os desvalidos ganham dimensão humanizada. Podemos afirmar que essa vertente literária existe como residualidade pelo modo como dialoga com aspectos que o romance regionalista de 1930 consagrou: a relação entre o literário e o mundo social, a problematização crítica, o trabalho estético voltado para o engajamento social.

O Brasil do campo existe em muitas dessas obras contemporâneas, que Brito chamou de neorregionalistas, na memória dos personagens, como processo formador de suas personalidades ou definidor de acontecimentos de suas vidas. Não estão mais entranhados no espaço rural, não têm uma relação orgânica com a terra, mas observam o telúrico à distância, como marca de um tempo pregresso. O campo existe também como marca social da questão agrária que levou ao crescimento urbano desenfreado e sem planejamento sistêmico. Existe, nesse caso, a consequência social da violação do direito à terra, tendo o modelo do latifúndio se sobreposto à ocupação territorial e econômica por meio da pequena propriedade. Com isso, os Fabianos de *Vidas secas* transformam-se, por exemplo, na Luíza de *Beira rio beira vida*, de Assis Brasil, mulher cuja vida é marcada pela pobreza e pela “sina” da prostituição em sua família. Luíza é, aliás, representante da autonomia das personagens femininas na narrativa

neorregionalista, por ser aquela que, por sua força, impede que sua filha, Mundoca, dê continuidade à sina da prostituição na família.

Verifica-se, no romance de Assis Brasil, de 1965, a presença dos socialmente desvalidos, cuja representação se dá por meio da dicotomia espacial da cidade de Parnaíba entre a parte embelezada (o centro) e o local dos trabalhadores marginalizados (o cais). As franjas urbanas são metonímia dos desequilíbrios sociais. Da mesma maneira que os regionalistas de 1930 recorriam à imagem da seca e dos retirantes, o neorregionalismo coloca a periferia urbana como uma nova versão dessa imagem. No entanto, a marginalização da existência periférica não surge somente como lamentação e análise sociológica de um construto social precário, mas, principalmente, como a potência de personagens que de alguma maneira buscam se sobrepor a tais condições adversas, modelando, com isso, sua própria forma de vida. É este o simbolismo do esforço da Luíza de *Beira rio beira vida* para romper a “sina familiar”. Essa potência, especialmente de personagens femininas, é também o tema central de *Torto arado*.

Publicado em 2018 em Portugal e em 2019 no Brasil, o romance desponta como um dos marcos contemporâneos da renovação da prosa regionalista, já que volta a situar toda a ação no espaço rural – fato que o diferencia do neorregionalismo de caráter urbano. Tempo e espaço, aliás, ganham conotação etérea e de indefinição: a fazenda Água Negra, onde se passam os acontecimentos da narrativa, poderia ser qualquer latifúndio de meados do século XX, e os anos que se assemelham bem podem simbolizar a permanência da precariedade, da opressão e da exploração no meio rural interiorano, naquilo que se pode chamar de Brasil profundo.

Itamar Vieira Junior, o autor do romance, vale-se de narradoras mulheres: as irmãs Bibiana e Belonísia, protagonistas da história, e a encantada Santa Rita Pescadeira, que recupera a memória da formação do quilombo e conduz ao desfecho da narrativa após a morte de Severo, marido de Bibiana. A narração em primeira pessoa humaniza as figuras que percorrem a narrativa, no processo de alteridade que substitui a reificação. O tema da escravidão surge de maneira direta, ainda que a distância histórica seja maior do que em relação ao regionalismo de 1930, que apenas tangenciou o problema, como se não fossem os descendentes de ex-escravizados os desvalidos abandonados à própria sorte na seca do sertão.

A seca, aliás, faz-se presente em *Torto arado*, mas não domina a narrativa. Ela cria o movimento que leva Bibiana a deixar a morada ancestral, a fazenda dos Peixoto, único lugar em que conhece a vida e partir para uma existência de sonhos desfeitos, que culminam na percepção das impossibilidades ocasionadas pela própria organização social. A faca de marfim guardada pela avó das protagonistas, o fio de corte da primeira parte, transforma a língua decepada de Belonísia e o silêncio compartilhado das irmãs em metáfora dos socialmente silenciados. Contudo, são justamente os silenciados que agem, que se posicionam, que buscam compreender sua situação, diferentemente dos caracteres reificados de *Vidas secas* que não podiam se expressar ou compreender sua situação e seu lugar no mundo. Nesse sentido, o protagonismo feminino e alteridade na representação dessas personagens são uma relação entre *Torto arado* e o neorregionalismo. Como a Luíza do romance de Assis Brasil, as protagonistas de Itamar Vieira Junior caracterizam-se pela potência, pela ação. Não há aqui a condescendência, a apresentação daquele que vive na miséria como alguém sem consciência de si e

de sua situação. A consciência da condição dos marginalizados ainda existe, porém o que os define não é a condição à margem, mas a ação modificadora.

Se o Fabiano de *Vidas secas* se submetia à autoridade do Soldado Amarelo, deixando de vingar a infâmia que este lhe causou quando o viu vagando pela fazenda onde o vaqueiro trabalhava, a violência em *Torto arado* está ligada ao ato de opor-se aos desmandos. É como se a diferença geracional entre Zeca Chapéu Grande, pai de Bibiana e Belonísia, e Severo, marido de Bibiana, fosse também a diferença entre a passividade herdada das vidas secas de Graciliano e o ímpeto de mudança. Zeca Chapéu Grande é uma espécie de autoridade no quilombo, ainda que informal, por sua atuação como pai de santo, guru, guia espiritual da comunidade e como homem de confiança dos patrões junto aos trabalhadores. Sua figura contrasta com a de Severo, primo que se torna marido de Bibiana e assume o papel simbólico de líder dos trabalhadores locais após a morte de Zeca. Tal contraste se dá pelo fato de que Zeca Chapéu Grande é figura metonímica de uma resignação que se mistura com resiliência por ser necessária para a sobrevivência, enquanto Severo, ao voltar do espaço urbano com ideias sindicalistas, representa o inconformismo que se transforma em luta por justiça social. A morte de Zeca representa a crise do modo de vida daquela comunidade, uma crise que, na verdade, se refere à ascensão do inconformismo no lugar da aceitação tácita de um lugar à margem no mundo.

Um dos aspectos centrais da condição desses indivíduos marginalizados está em sua habitação. É permitido aos trabalhadores construir moradias precárias de pau a pique, casas que se desfazem com as chuvas e precisam ser reconstruídas periodicamente. Trata-se de clara estratégia dos donos da terra, que proíbem a construção de casas de alvenaria, assim evitando que os moradores possam de alguma maneira contestar seu direito de posse à parte da propriedade. Os donos da terra – a família Peixoto – são, aliás, praticamente figuras fantasmagóricas, cuja presença no local só ocorre “[...] para dar ordens, pagar ao gerente e dizer que não poderíamos fazer casa de tijolo” (Vieira Junior, 2019, p. 86), segundo as palavras de Bibiana, a narradora da primeira parte do romance.

A chegada de Severo a Água Negra, acompanhando seu pai, Servó, irmão de Zeca Chapéu Grande, é o acontecimento que coloca o leitor a par do funcionamento sistêmico das relações de trabalho servis estabelecidas na propriedade e, conseqüentemente, mostra as relações de poder retratadas no romance: um trabalhador pode vir e passar por um teste enquanto tem uma moradia provisória; se o gerente o considera de valor, recebe a permissão para construir sua própria casa, sempre de barro, jamais de alvenaria, jamais uma moradia permanente; ali, pode usar o quintal para cultivar sua própria horta, mas nunca os mesmos produtos comercializados pela fazenda e nunca no horário de trabalho para o patrão; pagamento em dinheiro ou qualquer outro direito garantido eram coisas inexistentes.

Como em *Vidas secas*, a figura do latifundiário está simbolicamente ausente, pois sua relação com a terra não é orgânica, mas somente de propriedade, monetária. A terra pertence ao fantasma, enquanto aqueles que têm presença física, os que nela trabalham, não têm uma relação contratual de posse com o espaço do qual tiram seu sustento – sustento este, aliás, que não passa de subsistência, como se aceitar que o trabalhador ceda sua força de trabalho fosse um favor prestado a este pelo dono da propriedade. No caso do Fabiano de *Vidas secas*, seu trabalho, na verdade, gera dívidas, que seu patrão atribui aos juros. Quando a seca assola a fazenda onde havia se refugiado para trabalhar e subsistir com sua família, o sertanejo se vê novamente obrigado a ir embora: “[...] largou-se com a família, sem se despedir do amo. Não

poderia nunca liquidar aquela dívida exagerada. Só restava-lhe jogar-se ao mundo, como negro fugido” (Ramos, 2011, p. 117).

Fabiano percebia vagamente as injustiças, porém era incapaz de se rebelar contra elas, talvez por sua ignorância, talvez pelo condicionamento a obedecer às figuras de autoridade, fosse o Soldado Amarelo ou seu patrão. Em *Torto arado*, Zeca Chapéu Grande recebe como uma bênção a possibilidade de trabalhar e existir em Água Negra. Mantém-se subserviente ao gerente, Sutério, e, conseqüentemente, à família Peixoto. Exercendo sua liderança humana e espiritual sobre os trabalhadores, torna-se indiretamente responsável pela manutenção do *status quo*. Bibiana, sua filha, decide sair de Água Negra ao perceber a postura submissa do pai, quando este aceita passivamente que Sutério tire da família as batatas doces que eram para consumo próprio, alegando que, diante da seca, toda produção, mesmo aquela que se destinaria à subsistência do trabalhador, devia ser revertida para a fazenda.

Nesse momento, Bibiana já se incutiu das ideias expostas por Severo. Conheceram-se na convivência em Água Negra. Há um entrevero entre as irmãs, antes tão unidas pelo fio de corte que, ao cortar a língua de uma delas, fez com que a outra também decidisse se silenciar para o mundo, deixando-as imersas em um universo particular. O entrevero acontece por causa do interesse amoroso em Severo, compartilhado por ambas. Bibiana e Belonísia constituem-se como duplo. Refletem-se uma na outra, como podiam ver suas imagens individuais refletidas na lâmina afiada que cortou a língua de uma delas. A imagem duplicada é carregada por toda a primeira parte, na qual não se sabe ao certo sequer qual das irmãs de fato perdeu a língua e a fala. Severo é a figura que indiretamente as afasta; o interesse juvenil que as duas nutrem inicialmente por ele se transforma na paixão de Bibiana, que engravida e é convencida por ele a ir embora de Água Negra. No início, ela hesita, principalmente devido à proximidade com a irmã. No entanto, ao reconhecer a passividade diante da injustiça na postura do pai, decide partir. Trata-se de um instante de rompimento, do afastamento físico entre as irmãs que até então haviam existido como extensão uma da outra. “Dentre as coisas que levava, e talvez a que mais me machucava, era a minha língua. Era a língua ferida que havia expressado em sons durante os últimos anos as palavras que Belonísia evitava dizer por vergonha dos ruídos estranhos que haviam substituído sua voz” (Vieira Junior, 2019, p. 87), diz Bibiana no trecho que encerra sua narração.

Bibiana e Severo vão para a cidade, mas o espaço urbano nunca aparece de forma direta no romance, a não ser como espectro. Sabemos de seu paradeiro de maneira indireta, por meio do que a narração de sua irmã, Belonísia, pode nos oferecer na segunda parte da narrativa. Está claro, no entanto, que o espaço urbano para o casal se restringe ao periférico, àquele que a literatura neorregionalista de caráter urbano costuma mostrar como marginalizado.

As escolhas de representação refletem um cuidado do autor na composição estética do “Brasil profundo” por meio do espaço fictício de Água Negra. Em torno desse espaço, as histórias dos personagens se desvelam quando estes vêm de ou vão para outro lugar. É o caso da chegada de Severo, ainda criança, acompanhado de seu pai, Servó; é o caso também da mudança de Bibiana e Severo em busca de uma vida melhor na cidade; por fim, é esta a própria condição da formação familiar e de seu pertencimento ao lugar, já que a chegada de Zeca Chapéu Grande a Água Negra se deu com sua saída de outra fazenda, a Caxangá, então asso-

lada pelas condições climáticas e pelo solo infértil. Novamente, a seca aparece como fator determinante dos destinos individuais que estão entranhados na terra.

A própria ideia de “Brasil profundo” vem da questão do país rural em localidades interiorizadas, distantes do chamado “centro”. O historiador Ricardo de Oliveira (2002) conceituou tal ideia como uma criação de Euclides da Cunha em *Os sertões*, romance que, como já demonstramos, engendrou uma concepção de nação sob a perspectiva do contraste entre as desigualdades do país real e o ideal de progresso com base cientificista-positivista. O regionalismo romântico fundara uma concepção mítica de sertão; Euclides da Cunha o abordou com criticidade, colocando a imagem do sertanejo e de sua condição de vida como retrato do “Brasil real”. “Sertão” tornou-se, então, sinônimo de brasilidade, o que corresponde ao jogo de opostos no qual o país da capital, das regiões litorâneas, surge, por oposição, como um Brasil artificial, de caráter europeizado. Para Ricardo de Oliveira, na visão de Euclides da Cunha, “O sertão é o lugar do esquecimento e, por isso mesmo, onde a brasilidade se forjou protegida da degradação e estrangeirismo do litoral. Lá o Brasil é profundo, autêntico!” (Oliveira, 2002, p. 525). É curioso, no entanto, que o ideal civilizatório, que resolveria tais desigualdades, sustenta-se justamente no modelo europeizado de concepção de individualidade, sociedade e direitos. Com isso, há certa semelhança entre o indígena com ares de cavaleiro medieval da ficção da Primeira Geração Romântica e o sertanejo naturalista de Euclides da Cunha.

Mesmo assim, a ideia de um Brasil profundo resiste, autêntico e relevante para o entendimento da nação. Por isso, Antonio Candido apontava o caráter de documento sociológico da ficção da década de 1930, como uma literatura que assumia posição crítica em relação às concepções sobre o país e sua sociedade, criando uma forma estética de reconhecimento do subdesenvolvimento como condição para a compreensão histórica da formação nacional. Nesse caso, a representação do sertão e do sertanejo não deixa de ser uma maneira de entender a brasilidade, senão pelo que esta poderia ser a partir do processo civilizatório, ao menos pelo que se expressava na realidade. O “Brasil real”, dessa maneira, é percebido como o Brasil da desigualdade, da miséria, de um feudalismo rural que existe em oposição à urbanização.

O que o neorregionalismo trouxe, nesse caso, foi a representação da extensão desse Brasil profundo para a área periférica do espaço urbano, com a diferença de que não busca somente retratar a vida dos marginalizados, mas os humaniza ao demonstrar a potência de sua resistência diante de uma existência adversa, assim como o próprio conceito de regionalismo em sua acepção moderna relaciona-se a uma manifestação artística de resistência diante de um centro que busca ser dominante. *Torto arado* desloca novamente o conceito de Brasil profundo para o espaço rural, trazendo algo novo, pois coloca o quilombo como espaço no qual se passa a narrativa. Bibiana toma consciência de seu pertencimento ao lugar e de sua identidade enquanto quilombola no movimento de saída e retorno à terra: a saída, ao final da primeira parte, envergonhada frente à injustiça, simbolizada na humilhação e inação do pai; a tomada de consciência, a partir da vida periférica na cidade e da forma como esta lhe permitiu um processo de aprendizagem significativa.

O quilombo representa aqui um elemento identitário do qual os personagens são inicialmente desconhecedores. A narração de Belonísia na segunda parte do romance reforça isso, pois seu relato, em geral, volta-se para a sobrevivência cotidiana em meio ao trabalho na terra e as questões mezinhas da vida familiar. Esta parte, denominada “Torto arado”, é justamente aquela em que a dinâmica de relacionamento entre as duas irmãs, ainda jovens demais para compreender o entorno além do ensimesmamento da existência silenciosa na

qual se debruçaram desde o acidente com faca, se desfaz com a saída de Bibiana para viver o mundo. Belonísia, no entanto, também passa a viver o mundo, já que, agora sozinha, passa a experimentar de maneira mais visceral a realidade externa de Água Negra. Com isso, esta é a parte da narrativa sobre as condições de vida na região – talvez venha daí o fato de que dê o título do romance, pois seu elemento central são as relações dos indivíduos com sua condição social e econômica. Passamos, aqui, a nos deparar com a crueza da servidão de forma mais acentuada, como se o leitor chegasse à idade adulta junto da narradora.

Esta é, aliás, uma característica fundamental da estrutura narrativa de *Torto arado*: a focalização em primeira pessoa constrói os fatos a partir do filtro da subjetividade da narradora ocasional, de sua relação direta com tais acontecimentos e com o contexto que os enseja. Aqui temos um realismo que arrebatava pelo afeto, ou seja, pela identificação do leitor com a situação vivida pelos personagens, o que corresponde a uma tendência da literatura brasileira contemporânea, identificada por Karl Erik Schollhammer (2012), segundo a qual a referencialidade e a atenção ao detalhe descritivo do Realismo anterior dá lugar a um efeito de representação que atenua a fronteira entre a realidade exposta e a realidade estética por meio de um estímulo imaginativo que liga à dimensão ética à dimensão estética.

A narração de Belonísia é, portanto, o relato da experiência de existir em Água Negra, numa relação de causa e consequência entre a decisão tomada por Bibiana de partir de sua terra de origem e o modo como a vida de Belonísia é o desvelamento da existência precária que sua irmã já percebera. Novamente, é por meio das duas irmãs, que se constituem como duplo, que a narrativa constrói um senso de identificação, um realismo afetivo. Este se configura pela relação entre o ficcional e o contexto macro da sociedade brasileira na segunda década do século XXI, marcada pela ascensão de um discurso reacionário de uma vertente política de extrema direita, discurso este que nada mais faz do que recuperar antigos preconceitos e políticas excludentes desveladoras da desigualdade social do país. Nesse sentido, a escolha pela narrativa regionalista dialoga com uma tradição literária que, no Brasil, caracterizou-se justamente pela representação ficcional das problemáticas sociais da nação de maneira crítica.

Assim, não são gratuitas as escolhas narrativas: as protagonistas são mulheres negras, há um espaço agrário ocupado por uma comunidade quilombola que aos poucos se reconhece como tal, há o aspecto religioso do candomblé e a violência do preconceito religioso, bem como o sindicalismo como forma de resistência popular. O assassinato de Severo, a mando do novo dono da fazenda, Salomão, é o ponto culminante dessa resistência, a simbologia da violência do opressor diante do oprimido que exige seus direitos. Além disso, há a violência simbólica no ato da esposa de Salomão, que convida um pastor à fazenda para tentar converter os moradores à denominação evangélica, em clara alusão ao contexto de intolerância religiosa contra as religiões de matriz africana. Sendo assim, é também simbólico que a narradora da última parte do romance, “Rio de sangue”, seja uma entidade do candomblé, denominada Santa Rita Pescadeira. Esta ata os nós entre presente e passado, sendo a faca do “Fio de corte” (a primeira parte da narrativa) o signo dessa ligação entre as partes. Donana, avó de Bibiana e Belonísia, roubara a faca de um visitante do senhor da fazenda em que morava, Caxangá. Achava-a bela, queria vendê-la ou deixá-la de herança para a família, algo de valor para seus descendentes. Mas não fez nem uma coisa nem outra, no início por temor, afinal, era objeto roubado. Depois, porque a faca parecia simbolizar a desgraça de sua família. Não era só a loucura do filho Zeca, que na verdade era o sinal de sua transformação em pai de santo, cum-

prindo o destino que a matriarca negara, mas também a outra filha, Carmelita, que se deitou com o homem de Donana. Com a faca, Donana sangrou seu homem, um dos homens de sua vida que lhe coube enterrar. A faca ficou, pois, escondida. Até o dia em que Belonísia cortou a própria língua com ela, e então Donana quis finalmente se livrar do objeto. Não conseguiu. Belonísia guardou a faca, defendeu a si e à vizinha Maria Cabocla da violência doméstica com ela e, no final, o objeto que define o destino das irmãs no início desempenha papel relevante mais uma vez. Santa Rita Pescadeira se apossa do corpo de Bibiana e a faz cavar a cova em que Salomão será enterrado. Apossa-se depois de Belonísia para que, junto com a irmã, cumpra o destino de libertação de Água Negra, mesmo que precária. Por intermédio do encantado, Belonísia sangra Salomão, vingando a morte de Severo.

A violência como opressão e redenção estabelece o choque, e seu efeito performativo caracteriza o realismo afetivo. Aqui, a representação da realidade não almeja somente uma noção reconhecível, referencial, “[...] mas uma vivência concreta através da literatura como uma potência transformativa” (Schollhammer, 2012, p. 145). A violência surge como dado constante e determinante da problemática social, consequência da desigualdade e causa da repressão. O que a forma do realismo afetivo faz em *Torto arado* é construir estética da violência por meio de símbolos (a faca, por exemplo) e atos concretos (a língua cortada, a opressão da elite, a violência doméstica, as mortes) e se valer dela como meio para a compreensão crítica da realidade representada, não somente como reconhecimento de um problema existente, mas como tomada de posição – daí a potência transformadora. Com isso, nota-se a persistência do regionalismo enquanto forma literária cristalizada no Brasil como realismo social crítico, cuja forma de representação se modifica de acordo com a evolução das formas narrativas de nosso contexto literário, assim como seu próprio ato de representar e refletir sobre a problemática social se altera conforme as mudanças na percepção das causas e consequências dessa problemática. O regionalismo persiste, portanto, como resíduo cultural em nossa literatura, justamente porque os dados da realidade, ou seja, os problemas sociais de formação do país que a literatura busca representar na forma narrativa, não se alteraram de todo.

Referências

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

BRASIL, Assis. *Tetralogia piauiense*. Teresina: FUNDAPI, 2008.

ALMEIDA, José Américo de. *A bagaceira*. 37. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

CUNHA, Euclides. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000, v. I e II.

GUIMARÃES, Bernardo Joaquim da Silva. *A escrava Isaura*. São Paulo: Martin Claret, 2012.

OLIVEIRA, Ricardo de. Euclides da Cunha, “Os sertões” e a invenção de um Brasil profundo. *Revista brasileira de história*. v. 22. n. 44. 2002. p. 511-537. Disponível em: <https://www.scielo.br/rbha/QCgVdsncR3FwRdf6tLLhZwy/>. Acesso em: 05 fev. 2025.

PONTES, Roberto; MARTINS, Elizabeth Dias (org.). *A residualidade ao alcance de todos*. Fortaleza: GERLIC/Expressão Gráfica, 2015.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 115. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília, n. 39, jan.-jun., 2012. p. 129-148. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9793/8651>. Acesso em: 2 fev. 2025.

TÁVORA, Franklin. *O cabeloira*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1977.

TEÓFILO, Rodolfo. *A fome*. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1979.

VIEIRA JÚNIOR, Itamar. *Torto arado*. São Paulo: Todavia, 2019.

WILLIAMS, Raymond. Dominante, residual e emergente. In: WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 124-129.