



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

HELLEN PEREIRA DE OLIVEIRA FONSECA

**A SEARA E O ARADO: O ROMANCE BRASILEIRO DE
JORGE AMADO A ITAMAR VIEIRA JÚNIOR**

BRASÍLIA/DF
2022

HELLEN PEREIRA DE OLIVEIRA FONSECA

**A SEARA E O ARADO: O ROMANCE BRASILEIRO DE
JORGE AMADO A ITAMAR VIEIRA JÚNIOR**

Monografia apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de Licenciada em Letras – Língua Portuguesa e Respectiva Literatura.

Orientador: Prof. Edvaldo Aparecido Bergamo

BRASÍLIA/DF
2022

AGRADECIMENTOS

Aos que amo e admiro,

Resultado de meus esforços durante meses, este trabalho é a concretização de um sonho. Desde a infância, me apaixonei por literatura, e me sinto abençoada por ter desenvolvido esta pesquisa, que me aproximou de meus objetivos pessoais e acadêmicos. Conciliar estudos e trabalho nunca foi uma tarefa fácil, conseqüentemente, sei o quão valiosa é cada uma de minhas conquistas.

Apesar de todo meu empenho, seria impossível chegar até aqui sem o amor e a proteção de Jesus. Ele, que me deu forças para nunca desistir, sempre possibilitou a realização dos meus sonhos e ilumina todos os meus dias.

Agradeço à minha amada mãe, Helenita Pereira, que cumpriu, sozinha, a missão de me educar e me manter, me doando carinho e suporte, durante toda a minha vida. Ela, que sobretudo, é um dos motivos de eu sonhar alto e buscar incessantemente conhecimento, pois é símbolo de resiliência e minha eterna inspiração.

Outrossim, demonstro minha gratidão ao meu amor e melhor amigo, Jean Rodrigues, por ter acreditado no meu potencial, me transmitindo segurança e me incentivando. Ele, que ao longo dos anos de graduação, sempre esteve ao meu lado.

À minha família, e aqui incluo amigos próximos ou distantes, que contribuíram para minha trajetória.

Sinto profunda gratidão por cada professor que cruzou meu caminho, principalmente por aqueles que me transmitiram paixão pela arte e, igualmente, pelo magistério. Em especial, por meu orientador, Edvaldo Bergamo, quem admiro e quem me instruiu, com afinco, no decorrer deste estudo. Sou grata à Universidade de Brasília, por me transformar como estudante e como pessoa.

À Joana Hardman, querida professora do Ensino Médio, foi amiga em momentos difíceis, foi mestre nos momentos necessários. Expresso aqui o imenso apreço que sinto por ela.

Ao meu fiel companheiro canino, Sloan, que se foi, mas que permanecerá sempre em meu coração.

Ao Igor, meu irmão, que não pôde alcançar muitos de seus planos, mas que estará, eternamente, em minhas memórias.

*Comecei sorrir como se estivesse presenciando um
lindo espetáculo. E haverá espetáculo mais lindo
do que ter o que comer?*

(Carolina Maria de Jesus)

*Só quem está vivo consegue escutar a voz do
mundo, entender sua linguagem, seu rumor, os
ermos e luminescências de suas palavras, e por
estar vivo é que consegue responder.*

(Micheliny Verunsch)

RESUMO

Com base na temática das disputas de terra, esta pesquisa discorre sobre a inumanidade do regime de semiescravidão vivido pelos sertanejos. O cenário político-social do interior baiano é um tema comum à *Seara Vermelha* (1946), de Jorge Amado, e à *Torto Arado* (2019), de Itamar Vieira Junior. Partindo de problemáticas que se desenvolvem em ambos os romances – pobreza, trabalho e imigração – realiza-se um estudo comparativo entre esses enredos, demonstrando a importância do protagonismo das minorias como meio de afirmação cultural. Da mesma forma, discute-se as implicações do passado colonial, de modo a revelar um retrato do Brasil atual, que herdou muitas das configurações sociais do período escravocrata. Reflete-se sobre a relação entre o capitalismo e a manutenção de realidades degradantes, com base na teoria de Lukács (1968) sobre os impactos socioculturais gerados pela ascensão da burguesia. Isto é, como a valorização desmedida do lucro afeta os valores humanos, resultando na degradação moral do homem e na perda de sensibilidade para com o outro.

Palavras-chave: Realismo Periférico; Latifúndio e Imigração; Capitalismo; *Seara Vermelha*; Jorge Amado; *Torto Arado*; Vieira Junior.

ABSTRACT

Based on the theme of land disputes, this research discusses the inhumanity of the semi-slavery regime, lived by the backcountry. The political-social scenario of the Bahia interior is a common theme to *Seara Vermelha* (1946), by Jorge Amado, and to *Torto Arado* (2019), by Itamar Vieira Junior. Starting from problems that develop in both novels – poverty, work and immigration – a comparative study is performed between these stories, demonstrating the importance of minority protagonism as a means of indemnity affirmation. Similarly, the implications of the colonial past are discussed, in order to reveal a portrait of current Brazil, which inherited many of the social configurations of the slave period. It is reflected on the relationship between capitalism and the maintenance of degrading realities, based on Lukács Theory (1968) on the sociocultural impacts generated by the rise of the bourgeoisie. That is, as the excessive appreciation of profit affects human values, resulting in the moral degradation of man and the loss of sensitivity sensitivity to other people.

Keywords: Peripheral Realism; Land Property and Immigration; Capitalism; *Seara Vermelha*; Jorge Amado; *Torto Arado*; Vieira Junior.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	8
1 O ROMANCE BRASILEIRO DEPOIS DE 30	9
1.1 O realismo periférico no romance brasileiro	10
1.2 O romance brasileiro pós-30.....	13
1.3 O romance brasileiro pós-64.....	16
1.4 O romance brasileiro pós-85.....	20
2 SEARA VERMELHA: LATIFÚNDIO, IMIGRAÇÃO E TRABALHO	24
2.1 Latifúndio: a terra usurpada.....	24
2.2 Imigração: diáspora e morte	28
2.3 Trabalho: os (des)caminhos da classe trabalhadora	32
3 TORTO ARADO: LATIFÚNDIO, NEGRITUDE E TRABALHO	37
3.1 Latifúndio: a terra ocupada.....	37
3.2 Negritude: o legado afro-brasileiro.....	41
3.3 Trabalho: o legado escravocrata	46
CONSIDERAÇÕES FINAIS	51
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	54

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente trabalho busca analisar a relação existente entre a obra *Torto Arado*, de Itamar Vieira Junior, (2019) e *Seara Vermelha*, de Jorge Amado (1946), partindo do fato de que ambas fazem um retratado social da vida no sertão baiano. Estas obras, embora advindas de épocas distintas, totalizam uma realidade semelhante. Isso nos mostra que no Brasil persistem as mesmas problemáticas de meio século atrás. A estas literaturas também são comuns elementos do romance proletário, consolidado por Amado e retomado nos dias atuais sob diferentes perspectivas.

Publicada em 2019, a obra *Torto Arado* reitera elementos característicos do romance proletário, dando voz às questões ainda atuais sobre pobreza, latifúndio e imigração. Essa atitude literária, de se comprometer com os socialmente esquecidos tem Jorge Amado como um dos principais precursores. É possível fazer um estudo comparativo entre *Seara Vermelha* e obra de Itamar Vieira Júnior, partindo do fato de que possuem intenções sociais, voltadas especialmente para os embates vividos pelos trabalhadores rurais.

Por meio de sua principal característica, que é a escrita mais acessível ao povo, a obra amadiana é considerada uma das mais lidas e traduzidas em todo o mundo. A recepção positiva do público se deu, sobretudo, pelo uso do coloquial marcando as narrativas. A centralização do operário, que passa a ser protagonista dos enredos e que ganha voz, tendo sua subjetividade explorada, é também um fator que influenciou a popularização de suas obras.

Amado, que desde jovem inclinou-se à política, construiu uma saga de romances que se passam no universo sertanejo. Mostrou, por meio de seus textos, um mundo ainda pouco explorado à época, e apesar das duras críticas que recebeu com relação à sua escrita, aprimorou suas habilidades em representar o povo e suas dificuldades dentro de uma sociedade de classes. Desde a publicação de *País do Carnaval* (1931), até *Seara Vermelha*, foco deste estudo, o romance amadiano acompanhou intensas mudanças sociais ocorridas no Brasil. Sua estreia na literatura, na década de 30, foi marcada pelo forte idealismo político no qual estava inserido, foi também um marco temporal das transformações que a arte sofreu universalmente.

A indissociabilidade entre literatura e sociedade, fundamentada sobretudo no romance, que é a forma de expressão da sociedade moderna, é refletida na obra amadiana, na qual o foco é narrar a superação do oprimido. Essa literatura engajada busca desenvolver empatia no leitor e disseminar ideias socialistas, por meio da evolução das personagens enquanto agentes sociais. A onda de produção artística voltada para o povo consolidou-se no Brasil após a Revolução

Russa, em 1917. Com a publicação de obras como *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, inseriu-se a questão fundiária presente em *Seara Vermelha*.

Mais de meio século depois, *Torto Arado* mostra-se ligado ao legado amadiano, por tratar do êxodo rural que envolve um núcleo familiar baiano. Vieira Junior explora questões inerentes à miscigenação, como a busca de identidade, a valorização de tradições e a afirmação cultural de um povo que descende de escravizados. As heranças do colonialismo compõem o enredo, que não se limita à temática agrária, mas desenvolve psicologicamente as personagens, dando ênfase ao conflito familiar.

Seara Vermelha e *Torto Arado* são literaturas de caráter polifônico, capazes de resgatar a forma romanesca, imbuídas de heroísmo, superação e conflito social. Reiteram também traços folhetinescos, típicos da literatura de cordel. É possível traçar semelhanças e sobretudo mudanças na abordagem da questão latifundiária, tendo em vista que Vieira Junior aprofundou temas relevantes à temática sertaneja, dando voz à personagens femininas e destacando as heranças religiosas que compõem a vida nas vidas. Outrossim, *Torto Arado* faz constantes retomadas do passado, provando a tese que se elabora ao desenvolver da trama, de que a escravidão não findou, mas recebeu nova configuração, dentro do sistema que é o capitalismo.

Para tal, o trabalho em questão fará um panorama do romance brasileiro, buscando nos elementos históricos, fundamentos que justifiquem as obras supracitadas enquanto literaturas de engajamento, já que a posição desses artistas adquire significado social. A teoria de Georg Lukács a respeito do surgimento do romance e da consolidação do realismo embasará essa pesquisa. Ademais, a obra de Eduardo de Assis Duarte, que faz um panorama da literatura de cunho social, *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*, norteará uma análise mais detalhada da obra amadiana.

Visamos abranger as mudanças históricas do romance brasileiro, partindo dos acontecimentos que marcaram as décadas de 30, 60 e 80. A ascensão de tendências revolucionárias que culminaram na queda da República Velha, a inauguração do Modernismo, a instauração da Ditadura Militar, marcada pela censura artística e por fim, a volta dos civis ao poder com a Nova República. São estes eventos que correspondem, respectivamente a anos de intensas movimentações histórico-sociais e que fundamentam a relevância da literatura como expressão da sociedade.

1 O ROMANCE BRASILEIRO DEPOIS DE 30

O romance, que é o gênero resultante da vida moderna, estabelece uma relação de oposição à epopeia, afirmando a ascensão da burguesia como classe dominante e rompendo com os valores da antiguidade. Ocorreu uma irreversível “fragmentação da existência, provocada, principalmente, pela perda de centralidade das referências políticas e sociais instituídas” (BENDASSOLLI, 2000, p. 206). A prosa distanciou-se da poesia em nível estético e ideológico, passando a representar o homem fragmentado, inserido em uma rotina pouco sensível (LUKÁCS, 1992, p. 177). Foi necessário então alimentar um heroísmo burguês exacerbado, na tentativa de resgate do sublime.

A burguesia viu-se então incumbida de criar um novo símbolo, para ser admirado, usado como matéria artista e também que comprovasse o sucesso do novo modelo econômico. Criou-se, então, a figura do herói virtuoso – *herói positivo*, nos termos lukacsianos – que a tudo vencia, que enfrentava batalhas impossíveis, provando seu valor. Mas não foi possível sustentar essa idealização da vida, limitada a preocupações infundadas na realidade, logo, ocorre a decadência das obras produzidas nesse período.

O novo sistema de trabalho e de divisão social criou contradições inegáveis entre o homem e a sociedade, entre privado e coletivo. Já na segunda metade do século XIX, o romantismo viu-se incapaz de representar essa nova realidade, foi necessário fazer do próprio homem matéria literária. Pois somente dele deriva a ação, e somente por meio da práxis humana se pode atingir algum nível de sensibilidade, ou seja, o resgate do sublime só poderia realizar-se como fruto das relações sociais (LUKÁCS, 1968, p. 62).

1.1 O realismo periférico no romance brasileiro

Após o Revolução Francesa, que consolida o domínio burguês, os ideais de liberdade ainda ecoam na Europa e conseqüentemente no mundo. “Liberdade, igualdade e fraternidade” concretizaram-se apenas para a classe que ascendia, deixando ao povo novas mazelas sociais e intensificando a pobreza. As relações humanas se tornaram mais complexas e concomitantemente, a literatura passa a ter funções que excedem o campo artístico.

Gustave Flaubert publica então *Madame Bovary*, em 1857, e marca a estreia de uma literatura mais objetiva e que descontrói o idealismo do romantismo burguês. Dá luz às adversidades impostas pelo capitalismo, colocando-as no centro do debate literário. Ao se discutir a decadência do casamento, o adultério e as sátiras do sistema político, problemáticas que surgiam à época, o romance flaubertiano abre de vez a “coxia” que se criou no início do

romantismo e que encobria o sucesso ou fracasso das intenções humanas (LUKÁCS, 1968, p. 62).

Então, outros artistas entendem a necessidade de se romper imaginário heroico burguês. No campo das artes, os novos ideais que emergem são refletidos na busca de observar e retratar de forma mais fiel a realidade. Os embates, travados agora entre indivíduo e sociedade, tornaram-se matéria indispensável para elaborar uma literatura que totalizasse ou que se aproximasse da realidade. Ocorre, então, o surgimento do novo sublime romanesco (LUKÁCS, 1992, p. 179), que visa o resgate da sensibilidade perdida com a modernidade e a retomada de ações épicas.

Para tal, foi necessário ver o mundo pelos olhos do operário, pois, somente conhecendo sua realidade, a obra de arte literária poderia resgatar ações épicas. A pormenorização dos detalhes torna-se crucial para atingir a proximidade com o real. Mas o descrever por si só não assume uma totalidade artística que se sustente, é necessário estabelecer uma relação com ações humanas para que essa descrição alcance um significado social.

O realismo literário do século XIX, marcado pela descrição detalhada das cenas e dos personagens, sofreu modificações estéticas com o passar do tempo. Esse movimento, que embora visasse o combate ao idealismo romântico, centralizou-se no mesmo cotidiano enfadonho burguês. Alguns autores, contudo, mostraram-se atentos às transformações sociais ainda resultantes do capitalismo. Esses artistas captaram a *ambição social*, apontada por Lukács (1968, p. 50), necessária para que a obra dialogasse com a realidade, sem perder seu caráter literário.

Ao comparar *Naná*, de Zola, e *Ana Karienina*, de Tolstói, Lukács ressalta o poder da descrição enquanto atribuidora de significado às ações humanas e alerta sobre o perigo de se cair em uma mera digressão, fugindo, portanto, do objetivo artístico que é a representação. Segundo o filósofo, o romance tolstoiano eleva-se ao nível épico por atribuir significado a elementos descritivos do texto. Ou seja, a narração não se limita a transformar o homem em acessório das coisas, mas, a partir de uma casualidade descrita por meios realistas, insere-se elementos históricos e caracteres que compõem a sociedade. Quando Flaubert e Zola iniciam suas produções literárias, a burguesia já havia se consolidado e a literatura adquire um status social. Lukács (1968, p. 57) afirma que os novos modos de representar a realidade não surgem diretamente da arte, mas sim de uma “necessidade histórico-social da vida, [ou seja], é um produto necessário da evolução social”.

Para o filósofo, quando ocorre o excesso de descrição, ou a descrição isolada do significado social “o símbolo deve adquirir por si mesmo uma monumentalidade social, quando tem a função de imprimir um episódio que em si é insignificante o selo de um grande significado social, então se abandona o campo da verdadeira arte. A metáfora aparece inchada de realidade” (LUKÁCS, 1968, p. 53). Surge, nesse contexto, uma clara diferenciação entre o narrar e o descrever como atitudes assumidas pelos autores.

Lukács também aponta que composição estética das obras, no contexto que permeia os séculos XIX e XX, pode transgredir as próprias normas de composição, logo,

não existe uma “maestria” separada e independente de condições históricas, sociais, sociais pessoais que sejam adversas a uma rica, vívida e ampla reprodução da realidade objetiva. A inclemência social dos pressupostos e condições exteriores da criação artística exerce necessariamente uma ação deformadora sobre as próprias formas essenciais de representação (LUKÁCS, 1968, p. 59).

Na visão lukacsiana, a sociedade de classes requer uma representação dinâmica e não fotográfica das coisas, e o que falta a Zola seria justamente essa ligação orgânica entre o abrupto e o usual, sem tornar a descrição artificial. Os escritos de Lukács sobre o realismo nos levam a compreender que o romance moderno é a poesia das relações inter-humanas. Os autores que se destacam, dentro deste conceito, encontram a ideal “articulação entre a vida cotidiana (experiências, pensamentos, sentimentos etc.) e a estrutura profunda da sociedade capitalista em que atuam as forças históricas decisivas” (OTSUKA, 2010, p. 38).

No Brasil, a chegada do realismo acompanhou o movimento abolicionista, que surgia na Europa. Com o fim da escravidão, em 1888, e a Proclamação da República, em 1889, socialismo e marxismo adentraram o campo político-social brasileiro. Os grandes nomes da literatura da época, como Machado de Assis e Raul Pompeia, consolidam-se por meio de obras críticas e voltadas para o desenvolvimento da sociedade, compreendendo seus progressos e regressos, fazendo da criação artística uma “refração da realidade” (PELLEGRINI, 2012b, p. 12), e não apenas uma cópia.

O resultado dessas transformações histórico-sociais é refletido mais vigorosamente nas produções artísticas do século XX em diante. A narrativa precisou acompanhar as fragmentações do mundo moderno, e não há como representá-lo usando apenas os moldes formais das tendências passadas, nas quais imperava o subjetivismo, resultando num falso contraste entre normal e anormal (LUKÁCS, 1968, p. 55). E nesse movimento dinâmico, de aproximar-se o máximo possível da vida, a literatura periférica incorpora os elementos reais – *forças motrizes* – que são os conflitos e as relações humanas.

1.2 O romance brasileiro pós-30

A tomada de poder pelos socialistas e a queda do czar na Rússia, é um fato relevante para entender o cenário que se forma no mundo a partir de 1917. A Revolução Russa, que findava com o modelo oligárquico vigente no país, foi resultado de uma série de insatisfações que se alastravam, por diversos países, após a Primeira Guerra Mundial. O Brasil, que embora não tenha participado de forma efetiva dos embates, fora bastante prejudicado economicamente por ter se aliado aos norte-americanos, inviabilizando as trocas comerciais com outras nações. Tais fatores uniram-se à insatisfação da população com a política que vigorava em território brasileiro, desde a proclamação da república em 1889, marcada pelo mandonismo e pelo coronelismo. Com representantes que defendiam apenas os interesses das elites mineiras e paulistas, a oligarquia café com leite, a desigualdade social se intensificou no país e igualmente as manobras corruptas para a manutenção do poder.

Por conseguinte, iniciou-se uma série de revoltas por parte da classe trabalhadora – esta que cresceu numerosamente com o desenvolvimento industrial. Insatisfeitos com as irregularidades trabalhistas e motivados pelos ideais dos movimentos que aconteciam na Rússia, os trabalhadores passaram a buscar seus direitos antes ignorados. Diante dessa atmosfera, é evidente que houve também uma revolução estética no campo das artes.

Nesse contexto, movimentos como o nazismo, o fascismo e o comunismo inserem a nacionalidade e a crítica social na temática artística da época. As vanguardas europeias surgem como resultado desse momento de contestação, recusando os padrões estéticos impostos e incentivando a liberdade artística. É um período marcado pelos avanços tecnológicos que contrastam com o evidente atraso econômico de muitos territórios e com as sequelas dos conflitos bélicos que se sucediam.

Em 1922, inaugura-se o Modernismo no Brasil, por meio da realização da Semana de Arte Moderna, idealizada pelo chamado “Grupo dos cinco”. Um movimento caracterizado por fortes tendências revolucionárias que consoavam com a atmosfera crítica existente. Além do, já conhecido, rompimento das tradições, buscou-se um estilo de escrita mais livre e que privilegiasse mais o conteúdo do que forma. Essa estética, carregada de intenções revolucionárias, modificou a produção literária do Brasil e foi fortemente influenciada pelos fatos que sucediam na Europa.

Chegada a década de 30 de fato, Getúlio Vargas assume o poder e concretiza o fim da República Velha. É formada a Aliança Liberal e o Partido Comunista ganha força, concomitantemente, convicções fascistas conquistam espaço na política e na imprensa. Surgem editoras e jornais engajados na luta partidária e o acesso à leitura torna-se mais viabilizado. A arte brasileira, antes pautada nos moldes europeus e inspirada nos padrões clássicos de escrita, vê-se ultrapassada. Urge retratar os elementos nacionais de maneira crítica e livre, força olhar para dentro da nação brasileira e discorrer sobre suas riquezas e atrasos de maneira a se fazer entender pelo próprio povo que habita essa nação.

A queda da República Velha foi um marco simbólico para as transformações que ocorreriam no Brasil após 1930. Além dos conflitos políticos nacionais, o mundo ainda buscava se recuperar da Primeira Guerra, enquanto preparava-se para um possível novo conflito, que de fato se concretizou. Houve também a insatisfação com o governo Vargas, que resultou na Revolução Constitucionalista, um ataque ao autoritarismo vigente. Todos esses elementos são indispensáveis para entender a obra de Jorge Amado, já que foi a partir de 30 que o autor estreitou sua relação com a arte de cunho social, frequentando reuniões partidárias e se envolvendo de maneira participativa na imprensa.

Foi na década de 30 que surgiu o movimento conhecido como neorealismo, consolidando a segunda fase modernista no Brasil. Nas artes, predomina realismo social e a valorização das características nacionais, é nesse momento que as produções regionalistas se destacam, junto ao uso de coloquialismos para representar os falares brasileiros. O Nordeste, a seca e a migração passaram a integrar as narrativas produzidas à época, e em 1931, Jorge Amado publica seu primeiro romance, *País do Carnaval*, caracterizado como uma obra de debate (DUARTE, 1996, p. 42), acerca dos rumos que país estava seguindo.

A primeira obra amadiana, cujo personagem principal busca sua identidade, questiona a contrariedade entre a imagem festiva do Brasil, e momento de inquietações pelo qual o país passava. Como o novo modelo de governo que se instaurava, na mesma medida em que era populista, tomava medidas antidemocráticas, centralizando o poder, surgiram incertezas sobre os próximos passos de Vargas, e como eles afetariam a sociedade em geral. Ou seja, nesse primeiro momento, a literatura brasileira refletia sobre essas incertezas, havia uma busca referencial presente na formação das personagens, e o romance ainda se constituía de forma mais passiva frente às questões sociais.

Muitas leis trabalhistas foram elaboradas nesse período, inclusive houve a criação do Ministério do Trabalho. Foi um momento em que a classe trabalhadora foi incitada a refletir

sobre sua condição. Amado, aproxima-se da juventude comunista e, em 1932, torna-se de fato militante após estreitar suas relações com Rachel de Queiroz, escritora que se destacou na temática social e nordestina.

O ano de 1935 marca o auge do romance proletário no Brasil, no qual se constituíram arquétipos entre a classe oprimida e a opressora. Nesse ano, considerado o marco romanesco do autor, Jorge Amado publica *Jubiabá* e o caminho da consciência de classe é traçado em seu enredo. A partir dessa obra, é possível destacar características da narrativa de cordel, como o heroísmo sertanejo, por meio de uma figura eleita para alcançar a redenção, o tom muitas vezes didático, as reviravoltas e o amor novelescos. Os traços romanescos se dão na formação de uma figura heroica, na idealização do benfeitor, o uso de recursos como *deus ex-machina* – no surgimento de soluções e aparições inesperadas, impossíveis.

Em 1937, Vargas anuncia a “Constituição Polaca”, que lhe dava poder quase absoluto para que governasse por meio de decretos-leis. Ademais, dissolveu o Congresso e, conseqüentemente, os partidos existentes à época. Apesar de fortalecer a imagem de um governo popular e que lidava diretamente com o povo, o então presidente, no entanto, mostrava-se mais ditador do que democrático.

A Era Vargas foi marcada pela perseguição aos comunistas, tendo em vista que a formação União Soviética se fortalecia e, junto a ela, as ideias marxistas ganhavam cada vez mais popularidade. Os levantes operários foram ainda mais motivados, e a reação do governo às revoltas sociais foi a fundação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que além de promover uma imagem otimista do presidente, também censurava manifestações artísticas de teor crítico.

Considerados simpatizantes do comunismo, quase dois mil livros foram incendiados em Salvador, no ano de 1937, e desse total, 90% das obras eram de Jorge Amado (UCHOA, 2017). A fogueira aconteceu em Salvador, e demonstrava o combate da Nova República aos levantes comunistas – “propaganda do credo vermelho”, e *Capitães da Areia* fora uma das literaturas censuradas, justamente por atestar o Estado como parte do aparelho repressivo, gerador de fome e miséria (DUARTE, 1996, p. 115).

Igualmente, Graciliano Ramos, ao publicar *Vidas Secas*, sofreu repressão do governo, chegando a ser preso político. Suas obras credibilizam o coloquialismo, as expressões regionais, o enredo, muitas vezes, cíclicos e dão luz às questões nordestinas, assim como Amado. Este, por sua vez, no contexto que se instaurava, publica *Capitães da Areia* (1937),

marcando o surgimento da principal característica da escrita amadiana, a circularidade romanesca.

A invasão da Alemanha à Polônia, em 1939, iniciou uma série de conflitos armados responsáveis por matar mais de 60 milhões de pessoas. Na Segunda Guerra, o mundo foi tomado por ideologias de extrema-direita, as quais levaram a humanidade a um nível altíssimo de crueldade. Os conflitos, que se estenderam até 1945, também legitimaram discursos de ódio, que se estenderam, posteriormente à uma caça aos comunistas, estes que passaram a simbolizar o atraso social.

É em 1946 que Amado publica *Seara Vermelha*, que é considerada a obra em que o autor muda os rumos que até então havia seguido. É nessa obra que a questão da migração ganha mais atenção, bem como a seca, o latifúndio e as disputas de terras. É o romance amadiano em que mais se fala sobre o Nordeste do semiárido, no qual também os elementos culturais da região são postos em voga.

1.3 O romance brasileiro pós-64

A anistia concedeu aos horrores cometidos na ditadura o benefício do esquecimento legal. O que, obviamente, não poderia se concretizar no campo sociocultural, pois o passado, como sabemos, tem suas consequências políticas e ideológicas refletidas em como a sociedade se constituirá no futuro. No entanto, segundo Franco (2015, p. 209), houve um movimento de apagamento das literaturas que de alguma forma fugiam do tradicionalismo. Nesse momento de temor pelo qual passava a nação brasileira, fora impossível a certos autores permanecer dentro de um padrão de produção, os reflexos da Ditadura constituíram escritas mais fragmentadas, que acompanhavam o estado de espírito da sociedade à época.

O período ditatorial resgatou o horror e o medo vividos à época da Segunda Guerra, pois atuava por meio da violência e da opressão. A censura e a criação dos Atos Institucionais impunham-se diretamente contra toda forma espontânea de criação, minando a liberdade de expressão, e tonando o Estado um mecanismo de controle social absoluto.

O decreto do AI-5 foi o que de instaurou o regime no Brasil, e simbolizou resposta às organizações do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), formado após a dissolução partidária fruto do AI-2, pedia por ações governamentais mais democráticas. Como sabemos, a partir do AI-5, o país enfrentou um de seus períodos mais sombrios, no qual

um dos principais objetivos a ser então alcançado pelos militares golpistas era o de erradicar a relação entre a cultura e a política verificada no pós-64, originária da produção cultural imediatamente anterior ao golpe, a fim de conquistar a hegemonia também nesse setor de atividade (FRANCO, 2015, p. 208).

Talentedíssimos nomes da música, na escrita e das artes em geral, foram exilados e perderam seus direitos políticos. Nos ambientes acadêmicos, como escolas e universidades, o temor por torturas podou discussões mais críticas. Todo o movimento intelectual que se formara desde a queda da Velha República, estava sendo minado pelas forças repressivas do Estado militar. E de fato era esse um dos objetivos da censura.

No campo político, a sociedade perdia drasticamente direitos civis básicos, a tortura tonava palpável a humilhação ideológica afirmada. A construção da consciência democrática, que começou a integrar a vida da grande massa antes de 64, sofreu severos danos com a dissolução partidária. Já no campo das artes, a literatura que, desde 30 firmava-se com intenções críticas, atingindo uma postura combativa dos problemas sociais, foi devastada. A imprensa, que também havia conquistado um papel de intervenção sociopolítica, foi calada, gerando regresso em todas as conquistas revolucionárias que iam se constituindo no Brasil.

O militarismo, que voltava-se justamente contra as correntes democráticas que se fortaleciam desde a queda da República, promoveu a aniquilação de tudo que fizesse a grande massa populacional pensar criticamente,

pretendeu ser instrumento capaz de afetar em profundidade a formação intelectual e emocional do cidadão, impedindo-o inclusive de se expressar e de estabelecer vínculos sociais efetivos. Tal aspecto revela sua amplitude: ela pretendia ter consequências por largo período histórico. [...] Pode-se afirmar que a censura nesse período efetuou uma espécie de lobotomia na memória coletiva, particularmente na das classes oprimidas (FRANCO, 2015, p. 209).

No que concerne à modernização do país, investiu-se na modernização da infraestrutura, na construção de rodovias e da hidrelétrica Itaipu. O governo promoveu campanhas ufanistas, que enalteciam as “conquistas” e os “avanços” tecnológicos que ocorriam. “Brasil, Ame-o ou Deixe-o”, foi o *slogan* usado na época para coagir aqueles que se opunham a pensar criticamente sobre o novo modelo político. Alimentou-se um sentimento forçado de patriotismo, que na verdade escondia o intento fascista que vigorava no país.

Um programa, denominado Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBRAL), foi criado com o intuito de acabar com o analfabetismo no país. O Mobral baseava-se na prerrogativa de que a população impulsionava o crescimento do país. Logo, entendemos que o cidadão brasileiro perdia sua importância enquanto ser social, tornando-se agora peça de uma

engrenagem, buscou-se uma totalidade da nação, que, como sabemos, não poderia ser alcançada na modernidade, pois a divisão social já havia se estabelecido, as desigualdades cresciam gradualmente. A violência, na mesma medida, tornou-se parte do cotidiano, e a literatura, fragmentada e vanguardista, que não pôde ignorar essas atrocidades, surge de forma autônoma, visto que “tentaram constituir um modo de resistência inerente a elas: manifestação indignada diante do horror e da barbárie” (FRANCO, 2015, p. 205).

Sobrevivendo a esse cenário repressivo, o romance adquire relevância significativa, pois passa a retratar o “engajamento revolucionário do artista, do intelectual e do escritor” (FRANCO, 2015, p. 206). Em 1967, *Pessach, a travessia* de Carlos Heitor Cony, narra a história de um escritor que se descobre dentro de um regime militar, e entende a necessidade de se aliar aos movimentos de resistência. Em *Quarup*, de Antonio Callado (1967), o personagem intelectual é representado pelo padre Nando, que também se alia aos movimentos de resistência, estreita seu contato com as camadas populares, precisando abrir mão seu estado de conforto para atingir os objetivos da luta popular.

O que constatamos é que nos anos de chumbo, em que se pretendia distanciar as relações sociais, fazendo do povo meras engrenagens, os literários resistiam, propondo o oposto. *Pessach, a travessia* e *Quarup* nos mostram a busca de intelectuais por se aliar ao povo e às lutas das classes menos favorecidas, como forma de combate à ditadura. Há também a inserção de notícias dentro enredo, mais um elemento que comprova, como aponta Franco (2015, p. 207), a renovação da linguagem romanesca que se construía no pós-64.

Houve também, devido aos tratados da globalização, uma forte influência dos Estados Unidos, já que o país exigia a promoção, sobretudo, de filmes norte-americano em troca de apoio financeiro. No Brasil, foi percebido o

o extraordinário apaziguamento do potencial crítico das diferentes manifestações culturais no país nessa década em prol da adoção de padrões estéticos internacionalmente padronizados, particularmente na música popular e no cinema, embora isso seja menos visível no caso da literatura” (FRANCO, 2015, p. 210).

Os poucos romances surgidos pós-70, demarcam uma insegurança dos autores quanto à capacidade artística de modificar o curso dos acontecimentos, e revelam um período, em que, obviamente, reinava o medo, e que esboçava traços de desesperança. A função social das artes – que como sabemos atuam de forma significativa, representando e debatendo momentos históricos – enfraquece nesse período sua característica modificadora, assumindo uma posição mais reflexiva frente ao governo repressivo, deixando suprimir os traços de combate que

surgiram na Era Vargas. Todavia, também forjou o desenvolvimento criativo, o uso de metáforas, e a adaptação da linguagem, de forma a criar nas artes em geral uma espécie de adaptação estilística ao meio, como afirma Franco (2015, p. 211):

A ambição literária oriunda da década anterior também sofre forte abalo, já que os personagens-escritores dos romances do início dos anos 70 aos poucos abandonam ou se afastam do ideal de escrever o grande romance brasileiro, capaz de narrar o que seria vital para o país. Esses romances fazem parte da cultura despolitizada, vigiada e administrada pela censura, desiludida com a derrota das esquerdas, que pode ser chamada de “cultura da derrota”.

Diante da insatisfação, tanto pública quanto privada, com o Estado repressivo, os militares veem na abertura política uma chance de se manterem no poder e de amenizar o descontentamento do povo. Os movimentos que se ergueram, como a União Nacional do Estudantes e a Aliança Libertadora, atuaram de forma decisiva, avivando a luta política e pedindo pela redemocratização do país. Então, a partir de 1975, a Ditadura assumiu uma perspectiva considerada mais branda, com relação às medidas terroristas que havia tomado até então, como a lei da censura, a emissão do AI-5, a dissolução do Congresso e as torturas.

No âmbito cultural, a principal medida tomada foi a gradual atenuação da censura, que desde a instauração do Regime Ditatorial no Brasil, havia se estabelecido de forma mais severa. Na literatura, a censura “havia se tornado um anacronismo nessa nova situação inclusive porque passou a impulsionar a produção literária a buscar formas originais a fim de responder aos desafios que sua permanência suscitava” (FRANCO, 2015, p. 213). Foi no governo de Geisiel, de 1975 a 1979, que se iniciou a retomada democrática de maneira “*lenta, gradual e segura*”.

Desde então, o romance assume o papel de resgate dos elementos históricos que sucederam com o domínio militar, mas que não puderam ser retratados antes. Buscou-se, na literatura, a construção memorial das lutas e embates travados por aqueles que resistiram às hostilidades ditatoriais. Dessa forma, a prosa ganhou, muitas vezes, um caráter documental, de resgate histórico, afirmando-se também como registro da verdade, já que se opunha às versões oficiais eufemistas sobre o desdobrar do militarismo. Houve uma imprescindível mudança ideológica da prosa de ficção, da qual derivaram obras bem-sucedidas e outras, pelo contrário, demonstraram, nas palavras de Franco (2015, p. 224), um certo “desleixo estilístico”.

Formou-se a “geração da denúncia da repressão” (FRANCO, 2015, p. 214), da qual podem citados nomes como Assis Brasil, com *Os que bebem como os cães* (1975), Renato Tapajós e sua obra *Em câmara lenta* (1977) e Fernando Gabeira, com *O que é isso, companheiro?* (1979). Gabeira se destaca dentre os demais pelo resgate dos traumas vividos

pelos jovens guerrilheiros, narrados em primeira pessoa e que compõem uma espécie de documento histórico da época.

1.4 O romance brasileiro pós-85

Nos anos de chumbo da Ditadura, a violência atinge graus tão elevados e mostra-se de forma tão expressa, que deixa o campo individual e passa a ser protagonista das relações humanas (PELLEGRINE, 2012a, p. 43). Outrossim, essa violência desdobra-se, assumindo uma condição ora direta, ora simbólica, por meio de ideias e regimes políticos. O Estado Militar cumpre a função devastadora de descortinar crueldades no Brasil, que são incorporadas no dia a dia dos brasileiros desde então, transformando-se não mais em sinônimos de barbárie, mas em condição obrigatória da convivência humana.

Foi no governo militar que o capitalismo se firmou ainda mais no Brasil, pois, economicamente o país ascendeu e a industrialização fora demasiadamente financiada. Como dissemos, as contradições sociais insolúveis, próprias do Estado capitalista, como aponta Lukács, incidem na vida e nas artes. A violência ganha um palco, passa a ser conteúdo indispensável das obras de arte literárias, e cria, esteticamente, elementos de representação que buscam cada vez mais totalizar a realidade, estabelecendo uma estreita relação entre o realismo contemporâneo e a hostilidade do mundo.

Ocorre a aceitação do trágico, enquanto componente característico da vida moderna, e também como elemento com qual se deve ter certa familiaridade. A vida contemporânea compreende esse conjunto de formas e expressões diversas, e o conflito é resgatado como maneira de representação artística. O romance contemporâneo nada mais é do que a própria representação de transitoriedade, como afirma Pellegrini (2012a, p. 37-38), “porque o conjunto dessa prosa de fato plural, fértil e híbrida, enquanto aparenta romper vários cânones estabelecidos, transitando pela história, conserva-os ciosamente, mesmo se muitas vezes revisitados, o que transforma também seu uso e função”.

Como supracitado, a violência pode se dar pela própria afirmação de valores, ou seja, configurando não necessariamente uma ação, mas se afirmando como essência sistemática das relações sociais. Na contemporaneidade, os embates são travados pelos indivíduos que buscam vencer a pobreza, e não haverá limites para atingir esse objetivo. Consequentemente, a violência atua como meio de superação, e é justificada, mesmo que entre aqueles que ocupam condição social semelhante.

Não nos limitaremos a dizer que a violência surge com a vida contemporânea, pois entre o Naturalismo e o Pós-modernismo, também encontramos enredos que abordam esse caráter humano. Mas, por meio de contos como os de Marçal Aquino, percebemos uma mudança visível de se representar a sociedade, na qual o realismo adquire um traço visceral, e o que antes era composto por descrições, dá vez a cenas ainda mais curtas

quase sem retoques ou mediações, traduz realidade em ficção com frases breves e secas, diálogos certeiros, de ritmo acelerado e leve [...]. Utilizando com habilidade as tradicionais categorias estruturantes da narrativa, desenha uma arquitetura sombria, com personagens sempre envolvidas em alguma disputa ou vingança, que ocorre em tempos e lugares concretos, embora indeterminados: grotões distantes ou ruas, becos e antros, num eterno presente sem futuro, ratificando a ideia dos escombros do mundo (PELLEGRINI, 2012a, p. 43).

O detalhamento em excesso, sobre o qual alertava Lukács, deixa de ser necessário em contos como os de Aquino, pois a realidade já está subentendida nas cenas abruptas, na violência desmedida como parte da engrenagem do sistema. É visível também na manutenção das relações entre oprimido e sociedade opressora, em que o embate ocorre entre as vítimas do mesmo sistema. Portanto, a prosa contemporânea tem em seu cerne aspectos realistas, que lhes são próprios. Nessa nova configuração prosaica, a linguagem, o ritmo e a estrutura cíclica, norteiam a disputa do homem contra o próprio homem, o que define o embate como inevitável.

O “estado de guerra”, como nomeia Pellegrini (2012a, p. 44), característico do homem contemporâneo, é proveniente, dentre muitos fatores, da grande escassez de recursos, provocadora da busca essencial das classes populares: superar o presente. A violência passa a ser sempre possível, na medida em que contribua para a sobrevivência, e o homem nunca alcança o objetivo de sua busca, pois enfrenta, além dele mesmo, as condições histórico-sociais nas quais se vê inserido.

A tragédia, na Antiguidade, consistia no campo de batalha dos heróis e nas lutas que estes travavam, capaz de exortá-los e torná-los emblemáticos, dignos de glória. Na pós-modernidade, ela rompe com esse imaginário e a luta ganha um sentido mais abstrato e que acaba sendo banalizado. Percebemos que a literatura hoje, cumpre um papel ainda mais dificultado de atingir a sensibilidade do público leitor, já que este é constantemente cercado por fins irreversíveis.

A literatura pós-89, mostra-nos exatamente isso, que embates ideológicos configuram formas de degradação bastante profundos, que são normalizadas e emolduradas nas telas de televisão, nos noticiários, como melodramas baratos e corriqueiros, facilmente esquecidos e perdoados. A violência exacerbada é entendida agora como um produto, consumido pelas

massas, que muitas vezes, são as próprias vítimas retratadas nos jornais e nas novelas. A vida que se converte em obra, é como o realismo se comporta na era contemporânea, o horror realístico é posto sem mediações, “a obra se torna referencial ou ‘real’ nesta perspectiva na medida em que consiga provocar efeitos sensuais e afetivos parecidos ou idênticos aos encontros extremos e chocantes com os limites da realidade, em que o próprio sujeito é colocado em questão” (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 133).

O trágico possibilita ainda a existências de vários núcleos dramáticos, que cabe perfeitamente na rapidez com que homem moderno pretende satisfazer-se. A contemporaneidade trouxe, acima de tudo a vitória sobre o tempo, é essa característica jamais houve na história do mundo, portanto, o realismo torna-se menos detalhista e mais cíclico, para que a mensagem pretendida seja mais enfatizada, a cada novo capítulo, ganhando inclusive o tom didático. Há ainda o uso da causalidade, capaz de adiar os desfechos, suprimindo a urgência moderna. Bauman (2001), em *Modernidade Líquida*, nos leva ao entendimento dos valores dessa nova sociedade que se estabeleceu, como diluída e nesse sentido,

ser moderno passou a significar, como significa hoje em dia, ser incapaz de parar e ainda menos capaz de ficar parado. Movemo-nos e continuaremos a nos mover [...] por causa da impossibilidade de atingir a satisfação. [...] A consumação está sempre no futuro, e os objetivos perdem sua atração e potencial de satisfação no momento de sua realização, se não antes (BAUMAN, 2001, p. 35).

O novo realismo, que se cria a partir dos elementos supracitados, é denominado por Pellegrini (2012b, p. 14) como refratado, pois é um conjunto de heranças estilísticas clássicas combinadas às inovações do Modernismo. Então, o resultado dessa composição é o realismo contemporâneo, repleto de formas, colagens e estilização, que rompe com os padrões clássicos, sem negá-los totalmente. É contraditório pois é produto de uma sociedade fragmenta, segue alguns preceitos clássicos pois mesmo que moderno, representa uma transformação do homem, e revela seus embates, bem como sua evolução enquanto ser social. É moderno pois é fruto dos avanços tecnológicos, do domínio do homem sobre o tempo e também das disputas ideológicas geradas.

É também um diagnóstico do mundo (PELLEGRINI, 2012b, p. 14), dos efeitos da globalização, do capitalismo e dos avanços tecnológicos, a forma como todas essas transformações impactam as relações humanas e como elas se comportam enquanto modificadoras sociais. É intrínseco ao realismo pós-moderno o contexto, a marca social e a denúncia de um estado das coisas. Sejam elas subjetivas do homem moderno, coletivas do Estado-nação, ou profundamente críticas em todos esses âmbitos. Não é, categoricamente,

engajado politicamente, mas não deixa escapar o debate, e dá sem dúvidas a possibilidade do combate também.

A expressão, o debate, ou a interação com o real é imprescindível ao romance moderno (SANTINI, 2012, p. 96), pois ele cumpre, propositalmente ou não a função de confronto com a hostilidade do mundo, com a cadeia de pobreza gerada pela divisão desigual dos bens e com a normalização da violência, emoldurada como produto.

Em vista disso,

Fica evidente, nesse ponto, que a relação direta com o real – seja de embate, seja de incorporação e recriação de suas estruturas – é colocada como condição *sine qua non* para que o romance constitua-se, contemporaneamente, como forma artística capaz de superar – ou, no mínimo, de colocar em xeque – o consenso e a apatia imposta por discursos provenientes das mais diversas fontes, que vão da espetacularização da violência e da pobreza veiculados pela televisão e pelo cinema massivo ao esvaziamento de sentido imposto pela velocidade da informação [...] (SANTINI, 2012, p. 2).

A disputa por um lugar no mundo, que é essencialmente ideológica, transfigura-se na cobiça material, tendo em vista a sociedade de consumo, “nós somos o que temos”. O Estado não garante mais direitos de posse, as leis atuam como reforçadoras de desigualdade, pois quem tem sempre terá, e quem nada possui, permanecerá nesta condição hereditariamente. O homem é cada vez mais resultado de um processo industrial, e as artes que nascem nesse contexto podem sucumbir ao consumismo, tonando-se mais um produto a ser adquirido e descartado. Ou podem, positivamente, interagirem com a realidade proposta, de forma crítica e humana, retratando com olhos sensivelmente poético a contradições da vida moderna.

Podem, como veremos a seguir, assumirem uma posição política de fato, que não só representa, mas dá lugar de destaque aos grupos renegados pelo sistema. Desta forma, o Realismo literário combina estéticas históricas, baseando-se numa estrutura representativa, mas inova, unindo-as a sua atuação dentro da própria realidade (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 132).

Hoje, o Realismo aproxima-se do movimento modernista, pois para criar o efeito que deseja, abre mão do formalismo e adere a uma literatura mais experimental. O que de fato diferencia ambos os movimentos, é que o primeiro surge como uma afirmação do real, enquanto o segundo, aproxima-se da negação. A prosa realista, mesmo que resgatadora da descrição, tem como seu principal artifício de representação a linguagem, pois somente ela fará a relação necessária entre o que se pretende encenar e o resultado concreto dessa encenação, pois “a única linguagem propriamente realista é aquela que copia a linguagem e não a realidade, ou, na literatura, aquela escrita que transcreve a voz em vez do mundo material” (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 4).

2 SEARA VERMELHA: LATIFÚNDIO, IMIGRAÇÃO E TRABALHO

Os movimentos de 30, como vimos, inseriram o homem rural no centro da inspiração literária, mas o fizeram de forma pitoresca. Foi preciso afirmar esse grupo como indivíduos de valor artístico, mostrando para a burguesia e para eles mesmos que suas ações tinham importância poética. A inovação de Jorge Amado em *Seara Vermelha* é de justamente focalizar a vida do trabalhador rural, e o que antes era apenas objeto de contemplação, é narrado como uma realidade existente e que busca seu lugar no mundo (CANDIDO, 2004, p. 41). *Seara Vermelha* eleva o tema regionalista ao realismo periférico.

2.1 Latifúndio: a terra usurpada

Publicado em 1946, a obra é resultado do que Candido (2004, p. 42) denomina de *movimento de reivindicação*, que apesar de influenciado pelo regionalismo, marca a tomada de consciência da classe trabalhadora. Este romance, cuja temática é embasada no discurso comunista, é a obra que mais expressamente elege o homem rural como matéria artística condensada ao movimento político.

Duarte (1996, p 170) define *Seara Vermelha* como romance de tese, no qual se une a épica romanesca aos ideais partidários do próprio autor, objetivando a contestação de um sistema de exploração. É nesse romance, que Amado apoia-se em três principais elementos de argumentação, que configuram os caminhos que a luta por sobrevivência pode tomar. E estes são o banditismo, a revolta messiânica e a luta partidária. A cada um desses elementos, são eleitos três filhos de Jucundina como protagonistas. Como destaca Duarte, “o romance espelha a duplicidade construtiva. O primeiro movimento é de abertura e leva o texto para os caminhos do romance histórico; o segundo, de nítido fechamento, submete a perspectiva à clausura do discurso partidário” (DUARTE, 1996, p. 168).

Composto por *Prólogo, Livro Primeiro, Livro Segundo e A colheita*, o romance *Seara Vermelha*, marca a mudança de perspectiva de Jorge Amado, que passa a abranger aspectos mais amplos da vida sertaneja, estendendo sua narrativa à outras regiões nordestinas. Como vimos, a obra amadiana propunha-se, principalmente, a fazer um panorama da Bahia e de seus conflitos cacauzeiros. Com a publicação de *Seara*, passa a levar o leitor a acompanhar os êxodos

rurais daqueles que sofrem tanto com a seca, quanto com a semiescavidão nas fazendas. As viagens de todos esses nordestinos têm como finalidade comum a chegada na grande cidade, São Paulo.

No *Prólogo*, o romance dá-nos o acontecimento decisivo para que a família de Jerônimo tenha que peregrinar, em busca de estabelecer-se na grande metrópole. É quando Artur, o capataz do doutor Aureliano, anuncia a venda da fazenda. Esse evento, que coincide com o casamento de dois integrantes da comunidade, surge cessando a alegria daqueles que acabavam de celebrar a união. É nesse momento também que Artur mostra-se refém do sistema, pois não pode ir contra a decisão de seu mandante, já que isso significaria arriscar sua própria vida.

Apesar de compartilhar de semelhante condição com os colonos, o capataz não ousa se opor a decisão. Sabe que fome, doenças e morte vão ao encontro dos que são lançados à caatinga. Constatamos aqui, o *componente humano* apontado por Pellegrini (2012a, p. 46), que é a matéria prima da literatura neorrealista e é elemento indispensável ao pensarmos em obra literária como reflexão social. A posse de terra é colocada como “sonho impossível e irrealizável” e acaba nutrindo nesses indivíduos “a cobiça, instigando o misérrimo a desejar a qualquer preço o que lhe falta” (PELLEGRINI, 2012a, p. 20).

Desta forma, entendemos o paradigma social pretendido por Jorge Amado, logo no início da trama, pontuar a atitude do capataz como precedente da diáspora camponesa. Nesse sentido, temos a afirmação de uma *dialética da violência* (DUARTE, 1996, p. 170), que é semeada na seara e que engrena o sistema latifundiário. A seara é campo de batalha, onde os camponeses e sua descendência travam uma guerra constante contra si mesmos, pois ainda não atingiram a tomada de consciência. O sofrimento deixa de ser episódico, tornando-se estado permanente, qualquer atitude para evitar mais miséria é válida. Importava a Artur era que “seus filhos não seriam ignorantes como os homens que ali viviam, como ele mesmo, Artur que apenas sabia ler e fazer as quatro operações. Que lhe importava o ódio dos trabalhadores e dos colonos se podia educar seus filhos, mandá-los para o colégio, fazer de um deles doutor, quem sabe?” (AMADO, 2009, p. 16).

A família de Jerônimo tem sua viagem narrada a partir do Livro Primeiro. O trecho, denominado *Caminhos da Fome*, já se inicia com a descrição do lugar pelo qual passarão os próximos dias:

Os espinhos que se cruzam na caatinga, é o intransponível deserto, coração inviolável do Nordeste, a seca o espinho e o veneno, a carência de tudo, do mais rudimentar caminho, de qualquer árvore de boa sombra e de sugosa fruta. Apenas as umburanas se levantam, de quando em quando, quebrando a monotonia do arbustos com a sua

presença amiga e acolhedora. No mais são as palmatórias, as favelas, os mandacarus, os columbis, as quixabas, os cróas, os xiquexiques, as coroas-de-padre, em meio a cuja rispidez surge, como uma visão de toda a beleza, a flor de uma orquídea (AMADO, 2009, p. 53).

É na caatinga que reside tanto a beleza quanto a inospitalidade da seca nordestina, ela simboliza igualmente o cenário usual dos “homens jogados fora” (AMADO, 2009, p. 54) e de suas famílias. É enfrentando os percalços desse caminho, que Noca, apegada à gata, Marisca, fere-se durante viagem. A figura da criança, machucada, carregando o animal a todo custo é um traço que facilmente pode ser comparado a obras como *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Todavia, diferentemente do que o regionalismo visou constatar, não é a seca que corrói esses imigrantes, mas a própria seara. A família preserva o animal até dado momento, em que a fome sobressai qualquer humanidade e eles finalmente acabam por comê-lo.

Há uma cristalização de imagens, que assumem um sentido mais histórico do que unicamente político. São pessoas que pertencem a um sistema de exploração, e que herdaram essa condição dos pais. Há sempre um patrão que possui as terras, e sempre haverá trabalhadores reféns de condições precárias, criando um eterno ciclo social, igualmente representado por um enredo cíclico. Como nos diz o narrador:

Só os imigrantes são os mesmos, os nomes podem mudar, mas são idênticos rostos, a mesma fome, o mesmo fatalismo, a mesma decisão no caminhar. Atravessando a caatinga, sobre as pedras, os espinhos, as cobras, os lagartos, para frente, indo para São Paulo onde dizem que existe terra de graça e dinheiro farto, voltando de São Paulo onde não existe nem terra nem dinheiro (AMADO, 2009, p. 55).

Essa cristalização de imagens é também um elemento de universalização dessas pessoas socialmente esquecidas. Torando-se histórico, o romance de Jorge Amado deixou de ser somente romance proletário, adquirindo um significado mais extenso, porque “a história tem essa faculdade de, remontando a corrente do tempo, alargar o nosso panorama, ampliando a nossa compreensão” (CANDIDO, 2004, p. 51).

É documento, pois baseia-se em ações exteriores, transfiguradas nos movimentos de luta e de resistência dos trabalhadores. Amado atribui significados históricos a estas ações, inserindo banditismo, messianismo e partidarismo como pontos centrais de discussão e caracterizando a obra como uma literatura demonstrativa. O êxodo dos três filhos de Jucundina é, na verdade, uma metáfora para as “possibilidades de realização” (DUARTE, 1996, p. 176) do povo nordestino na condição de trabalhadores rurais.

Do mesmo modo, cria-se o conteúdo poético na obra amadiana, que apesar de assumir uma postura defensora em prol dos oprimidos, mostra as nuances inerentes às relações humanas. Mostra que, banidos de um território ao qual se afeiçoaram e no qual criaram laços, um número significativo de pessoas é sempre obrigado a imigrar. É sobre a semeadura de uma condição humana, e sobre a colheita incerta e desvantajosa a qual são reféns os sem-terra.

A viagem feita pela família se desdobra em diferentes caminhos, compondo uma totalidade centrípeta que sempre retoma o ponto discutido: o latifúndio como fomentador da desigualdade. O que mantém o ânimo desse grupo de imigrantes é a utopia da terra farta, onde sanarão suas necessidades. E para atingir esse objetivo, têm o que restara de sua dignidade, gradualmente minada. Não podem sequer enterrar seus mortos, e o que lhes resta é apenas sobreviver, não sucumbir nem mesmo aos agouros constantes:

Os urubus ficaram para trás. Não custou muito trabalho remover a pouca terra que cobria o corpo de Dinah. Também eles não encontravam muito que comer no desolado da caatinga. Juntaram-se num bando irrequieto e barulhento, trocando bicadas entre si, sobre o cadáver. [...] Mas não tinha coragem de voltar, de perder mais tempo como não tinha mais forças para sofrer nem lágrimas para chorar. [...] Mas marchavam para diante que pior seria voltar. *E voltar para onde se já não tinham terra, nem casas, nem mandiocal nem milharal?* Pelo meio da tarde novamente os urubus os alcançaram e voavam em círculos sobre eles (AMADO, 2009, p. 103, grifo nosso).

Mais uma vez, o homem é posto no ápice da necessidade, pois nem as mortes que sucedem ao longo da viagem são maiores do que os sofrimentos que o não pertencimento lhes causa. Ou seja, a morte também deve ser ignorada para que se atinja um objetivo maior. E temos mais demonstrações de como a desumanização e a crueldade são intrínsecas a esse sistema, que é feito para dizimar tipos sociais.

Daí a relevância político-social e, de mesmo modo, histórica que *Seara Vermelha* adquire enquanto obra de arte literária, constituída de “informação de níveis de vida, de ofícios, de gêneros de ocupação, de miséria, de luta econômica, de produtos; asserção de certos pontos de vista de onde se descortinam atitudes sociais, reivindicações proletárias, desajustamentos de classe” (CANDIDO, 2004, p. 46).

Os meios pelos quais o povo se levanta mostram que a luta de classes só se configura em pé de igualdade quando se atrela à política. Por isso, os destinos de João, José e Nenem serão tomados como caminhos instrutivos sobre o modo como as classes devem seguir a revolta. Mostrarão as faces que a pobreza e a revolta, juntas, podem gerar. Entretanto, Amado acaba sacrificando o aprofundamento psicológico de alguns personagens, como o caso de João, em prol

da comprovação de sua tese. O que o romance ganha em riqueza sociocultural, perde no sentido subjetivo, porque

à maneira dos primitivos, Jorge Amado é concreto. Os dramas dos seus personagens nunca se resolvem numa teia abstrata de considerações, mas se definem sempre por um sistema de relações concretas com o mundo exterior, com os elementos. Se apoiam sempre no dado externo, e fazem um coro só com as coisas. Psicologia telúrica é o que nos parece às vezes a sua tendência de transfundir os elementos nos homens, animando-os de todos os lados com o seu sopro criador (CANDIDO, 2004, p. 48).

Todavia, ao abrir mão de componentes mais individuais dos personagens, o autor novamente confirma sua intenção não meramente imitativa, mas atuante no mundo. Lukács nos adverte que “não há por que construir o romance com base em uma subjetividade isolada” (1968, p. 74). Isso revela que sua prioridade é adentrar a superfície dos fatos, elevando sua narrativa a um nível de significação coletiva, demonstrando que por trás das ações humanas há sempre forças motrizes que agem inevitavelmente.

2.2 Imigração: diáspora e morte

Como dissemos, em *Seara Vermelha*, a temática do êxodo rural é desenvolvida em duas vertentes. A primeira insere elementos constitutivos do romance histórico. A revolta dos cangaceiros é, como afirma Duarte (1996, p. 180), um desses movimentos épicos que constituem o romance. Isso porque traduz o sentimento revoltoso e justiceiro de um povo. A segunda vertente, por sua vez, configura a ideologia partidária, que objetiva a comprovação do socialismo como ação política efetiva.

No *Livro Segundo*, conta-se a história dos três filhos de Jucundina que partiram de casa e cada capítulo assume um caráter independente. José alia-se ao cangaço e ganha o nome de Zé Trevoada. Por meio de sua curta trajetória, entendemos o fracasso da violência como meio de combate ao sistema opressor. Mas, como em toda a obra, Amado não deixa de tentar mostrar-nos as muitas faces individuais de um tema social. Em muitos momentos, alguns fatos nos são apresentados como justificadores das ações cruéis de Lucas Arvoredo e seu bando.

Um desses atenuantes mostra-se na descrição dos cangaceiros como figuras infantilizadas, como quando, ao invadirem uma cidade, deparam-se com um brinquedo e o narrador nos diz:

Ali, em torno ao pequeno pato de molas, não recordavam os cangaceiros terríveis, bandidos sem alma do sertão, jagunços que matavam e roubavam. Eram novamente *os ingênuos camponeses, puros como crianças, crédulos e confiantes*. [...] Os cangaceiros iam atrás, cutucavam-se com o cotovelo, chamando a atenção para os passos do pato, o bico que abria e fechava, o grito rouco (AMADO, 2009, p. 203, grifo nosso).

Há sempre essa dualidade de qualquer personagem amadiano, que em *Seara Vermelha* evidencia-se. Pois, apesar de estar “vestidos de couro, armados até os dentes, revólveres, fuzis e punhais, os rostos ferozes, as barbas crescidas, um odor fétido” (AMADO, 2009, p. 203) eram também “inocentes e puros, rindo admirados, felizes como crianças ante o esperado brinquedo” (AMADO, 2009, p. 203). Outrossim, o cangaço sintetiza o ideário justiceiro, pois atua como defensor dos fracos e como reivindicador dos direitos dos oprimidos. Ao invadir as cidades, Lucas e seus seguidores assumem uma postura de vingança com relação aos donos terras e de comércio locais. Roubam-lhes o dinheiro, queimam suas terras, tomam suas mulheres, assim como os fazendeiros o fazem com seus subordinados. Sobre essa postura, Duarte nos diz que

o banditismo assume nestes casos uma aparência revolucionária, pois encarna a *reversão* contra os poderosos não só dos métodos por estes adotados, como da própria lei de talião com que os coronéis costumavam cobrar as faltas e os agravos que lhes vinham dos humildes. Essa coragem de afrontar os poderosos do campo e das cidades, em fazer-se respeitado e temido por eles, faz do “bandido social” o embrião do militante e do guerrilheiro (DUARTE, 1996, p. 180).

Tal imagem positiva, destacada por Duarte, é reforçada na resistência dos bandidos que sobrevivem às condições adversas da cantiga. Mesmo lugar onde morreram Noca e Dinah, onde padecera a família de Jerônimo e que nos é apresentado como um ambiente inóspito, “um emaranhado de espinhos, impossível de transpor. Por léguas e léguas, através de todo o Nordeste, o deserto da caatinga. Impossível de varar, sem estradas, sem caminho, sem picadas, sem comida e sem água, sem sombra e sem regatos. A caatinga nordestina” (AMADO, 2009, p. 53). Lucas Arvoredo, que disfruta de uma proteção divina e mística e chega a sacrificar-se em prol da crença no beato, intitulava-se

“governador do sertão” e há mais de dez anos atravessava pela caatinga, roubando, matando, estuprando. Sua fama corria mundo, nunca o haviam conseguido pegar. Uma única vez uma bala o acertou, ferindo-o na coxa, mas agora *ele se sentia invulnerável* depois que o beato Estêvão *fechava seu corpo* (AMADO, 2009, p. 195, grifo nosso).

Percebemos que a figura de Estêvão possui semelhante caráter místico, típico da idealização romanesca, pois os peregrinos que o acompanham são atraídos pela fama milagrosa

deste indivíduo, e o seguem em busca da exortação de seus pecados. A crença aqui revela o mesmo desejo de transformação da realidade, que surge como esperança, meio a um povo renegado. A diáspora camponesa, no contexto messiânico, é transposta ao mundo espiritual, deixando de considerar a ação concreta e efetiva de revolta, pois é fundada em uma salvação pós-morte dos oprimidos.

O messianismo e o banditismo são, conseqüentemente, pontos de contraste com o comunismo. Pois, apesar da idealização romanesca, inserida pela imagem de justiceiros, o narrador, guiado pelas mãos de um autor socialista, não foge de sua intenção. Intenção esta que é realista e nos mostra que a ação cruel dos bandidos é puramente maldosa. Uma vez que, apesar de destacar movimentos históricos populares, o texto nos adverte que as ações infundadas num propósito maior, acabam configurando apenas uma rebeldia. Em tom crítico, há a constatação de que

quem sofria com isso eram os sertanejos. Não os fazendeiros ricos, respeitados pela polícia que lhes garantia as propriedades, respeitados também por Lucas quando eram seus coiteiros ou quando não se negavam a lhe dar o dinheiro exigido. Quando faziam negações, Lucas entrava nas fazendas, queimava roças e casas-grandes, matava alguns, impunha respeito. Mas os pequenos lavradores, os sitiantes e colonos, os sertanejos pobres, esses sofriam, seja da passagem do bando de Lucas, seja — e ainda mais — da polícia (AMADO, 2009, p. 217-218).

Do mesmo modo, ocorre a quebra dessa idealização quando se tem conhecimento de que Lucas ajuda o Senador a manter seu regime latifundiário. Nesse momento, temos a confirmação de que, apesar dos traços militantes do banditismo, este nada mais fará para a luta de classes do que promover a violência. A comprovação desse preceito se dá pelas atitudes de terror efetivadas nas cidades em que chega o cangaço. Há uma violência exacerbada por parte dos guerrilheiros, voltada a pessoas inocentes e que em nada se associa à luta militante.

A violência gratuita une-se à colaboração do cangaço com o regime latifundiário. Há, portanto, a demonstração visada pelo autor de que o banditismo é apenas um “apêndice” do sistema opressor (DUARTE, 1996, p. 184). Evidenciando mais uma vez a carência de tudo, o desespero por qualquer signo de salvação. José encontra esperança no cangaço, Jão na polícia. Ambos se encontram na caatinga, “campo de batalha” dos que viajam e que lutam sem propósito algum, a não ser, de alcançar a sonhada alforria do sistema opressor. Mas, o que encontram é manutenção de um ciclo desumano, no qual um irmão, Zé Trevoada, mata o outro.

Tais ações violentas, embora confirmem a realidade do cangaço, também revelam os traços folhetinescos destacados por Duarte, 1996. São os excessos *anestésicos* que, inicialmente chocam, mas em seguida, levam-nos a questionar a quem de fato pertence culpa. O embate

entre dois irmãos, que é pouco aprofundado na obra, possibilita o surgimento de questões mais humanas do que partidárias. Estabelece a relação do homem como rival do homem, a questão da miséria como laboratório da penúria. Nessa guerra – de todos os homens contra todos os homens – nada pode ser injusto. São sempre ações ligadas à necessidade de sobrevivência (PELLEGRINI, 2012a, p. 44).

A inserção de elementos essencialmente humanos se dá, também, pela temática amorosa. Ainda na viagem que a família enfrenta, surge o interesse de Agustinho pela prima, Gertrudes. Ambos, ainda jovens demais para amar, mas não jovens demais para lidar com os sofrimentos que, até então, encontraram e “entre a inquietação e os tremores de Jucundina e Dinah, que o amor se processou na caatinga” (AMADO, 2009, p. 93). Ou seja, apesar de ser palco de guerra, a caatinga também suscita questões relativas à alma, capazes de tocar o íntimo do leitor, mesmo aquele que nada compreende sobre a dureza do sertão.

Amado nos mostra a natureza, como em trechos supracitados, fala-nos de sua rispidez e de sua beleza, como “a flor de uma orquídea” (AMADO, 2009, p. 53). Ele nos conecta a esse universo, que de fato não conhecemos com os olhos do camponês. Mas, para atingir sua totalidade, a obra não se constitui apenas de elementos concretos, como a natureza e a degradação humana, pois mostraria o homem em uma posição selvagem, naturalista. Pelo contrário, diz-nos que além das preocupações práticas, os homens e mulheres de *Seara Vermelha* são complexos e sensíveis. “Eram todos eles de poucas palavras, de curto vocabulário e não sabiam se expressar bem” (AMADO, 2009, p. 97) é justamente por serem privados de dominar as palavras que estas “não revelavam quase nunca a verdadeira extensão dos seus sentimentos” (AMADO, 2009, p. 97). As personagens amadianas são vistas e apresentadas em vários planos, como analisa Candido (2004, p. 46). Essa abordagem reitera a dignidade das pessoas esquecidas, cuja vida é despojada de tudo.

A imigração assume, dentre outros, o sentido de busca pela mudança. Ela configura a busca pela felicidade, como Santini destaca, e a vida na Metrópole seria a concretização dessa busca. Por isso, Jucundina não se opõe a nenhum dos destinos, pois compartilha dos sofrimentos dos filhos, entende as limitações da vida que viviam. O êxodo representa também a busca pela felicidade que “passa sempre pelo anseio de um lugar outro, que se mostra no sonho como supostamente menos opressivo do que a realidade presente” (SANTINI, 2012, p. 101). O texto nos mostra isso:

Um estava com Lucas Arvoredo, os outros dois eram soldados, um da polícia, outro do exército, mas Jucundina não estabelecia diferença entre os três, não achava que

José fosse um bandido e João e Neném fossem pessoas direitas. Direitos eram os três, cada um seguiu seu caminho, seu destino diferente (AMADO, 2009, p. 86).

O texto amadiano é composto, portanto, de múltiplas variantes e “a representação desses comportamentos mostra a face realista do romance romanesco, que se deixa marcar de historicidade, seja pelo que tem de atitude imitativa baixa, seja pelas próprias semelhanças entre as posturas romanescas plasmadas no livro” (DUARTE, 1996, p. 198).

Identificando-se com o destino dos personagens, o leitor igualmente se conscientiza do destino social (CORRÊA *et al.*, 2019, p. 13) e passa a entender o mundo não mais fragmentado, fruto da divisão de classes, mas o percebe em sua totalidade coletiva. A partir de uma “casualidade”, descrita por meios realistas, cria-se a relação entre obra de arte e sociedade (LUKÁCS, 1992, p. 50). A partir da inserção de elementos históricos – latifúndio, imigração, insurreição comunista de 1935 – *Seara Vermelha* revela-nos a ironia do progressismo.

2.3 Trabalho: os (des)caminhos da classe trabalhadora

Os meios pelos quais o povo se levanta mostram que a luta de classes só se configura em pé de igualdade quando se atrela à política. Por isso, os destinos de João, José e Neném serão tomados como instrutivos sobre o modo como as classes devem seguir a revolta. Mostrarão as faces que a pobreza e a insubordinação, juntas, podem gerar. Por isso, *Seara Vermelha* contém uma multiplicidade de núcleos dramáticos, que como vimos, é característica dos folhetins. Sabendo de sua proposição de ser um romance de formação, entendemos que esse artifício é meio pelo qual Amado aproxima-se do leitor e, do mesmo modo, formula seu argumento.

Após atravessar a caatinga, Jerônimo e os integrantes da família que ainda o acompanhavam finalmente chegam a Petrolina, mas deparam-se com uma multidão de pessoas de semelhante origem, ouvem versões diferentes do que realmente seria a vida em São Paulo. Só dispõem da quantia suficiente para as passagens de trem porque não chegaram todos com vida.

Nesse cenário de completo desgaste emocional, que consegue ser transmitido ao leitor, ainda há a barreira burocrática para que finalmente cheguem em São Paulo. Precisam, ante a todos os obstáculos que enfrentaram, apresentar, ironicamente, um bom estado de saúde. Mais uma promessa a qual são expostos, mais uma mentira a qual se apegam, pois nada é tão duro quanto a verdade: sempre serão privados da plena dignidade.

No trecho denominado *O Rio*, Marta, a única filha viva do casal, apaixonou-se por Vicente e o narrador explora o lado mais poético desse momento, que é carregado de uma *surda tensão lírica* (CANDIDO, 2004, p. 47), percebida em trechos nos quais a jovem menina vê o mundo com olhos românticos, mesmo que em alguns momentos seja tomada pela realidade:

O mais bonito de tudo era o reflexo das luzes sobre a água. Marta ficava espiando, o pensamento distante, no moço Vicente. Será que ela ainda vai encontrá-lo algum dia? Tudo é possível no mundo, mas bem que era difícil. Nem sabiam que destino haviam de tomar em São Paulo, um homem contara que ficariam na Hospedaria dos Imigrantes até que algum fazendeiro os contratasse. Talvez ali ela fosse revê-lo quem sabe? As luzes brilham sobre a água (AMADO, 2009, p. 136).

É quando enxergamos, superando a pura crítica social, Amado desdobrando a narrativa para que esta atinja um lugar no mundo, e para que se torne além do realismo de imitação, o qual é criticado por Lukács. Insere o problema a ser debatido no berço das relações humanas. É nesse instante que *Seara Vermelha*, assim como outras obras amadianas, circunscreve “o amor dos negros, dos operários, que antes não tinha estado de literatura senão edulcorado pelo bucolismo ou bestializado pelos naturalistas” (CANDIDO, 2004, p. 47).

Quando finalmente embarcam no navio, os imigrantes enfrentam uma disenteria causada pela fartura do caldo de peixe, ao qual não estavam habituados. Morre o bebê Ernesto. Chegam a Pirapora, e o que encontram lá são flagelados e doentes como eles. Jeronimo adquiriu tuberculose, a tosse e o cansaço não escondem. A essa altura, o leitor já entende que, a maioria do grupo só seguirá a São Paulo, caso um deles fique.

O fatalismo aqui presente é também elemento de identificação comum à classe trabalhadora. Ele se une ao detalhamento do lugar, e a colocação temporal das cenas que se sucedem à beira da água, de onde “só viam a água por onde o navio seguia, em marcha que lhes parecia rapidíssima e aos viajantes de primeira classe se afigurava das mais lentas” (AMADO, 2009, p. 137-138). E sucessão de elementos, “a vegetação nas margens, os camponeses de rosto amarelo, e as pequenas cidades onde tocavam” (AMADO, 2009, p. 138), é mais uma vez carregada de elementos humanos, “escapava-lhes o mistério do rio, seus dramas, *sua trágica geografia humana*” (AMADO, 2009, p. 138, grifo nosso). Os camponeses “nem prestavam atenção à vida que os rodeava” (AMADO, 2009, p. 138), mas interessaram-se pelos barqueiros, que “eram homens como eles, da mesma estatura, de parecida cor” (AMADO, 2009, p. 139).

Mesmo o sofrimento de Marta, que se entrega ao médico em troca de um documento, encerrando qualquer chance de concretizar um amor idealizado, é necessário à obra e ao que ela pretende realizar. A tomada de consciência só se dá pelo entendimento das desigualdades e

dos níveis que ela alcança da sociedade. As corrupções dos caracteres são sequenciais, demonstrando que o capitalismo é um sistema desumano por excelência, a ele não escapam nem mesmo os que se aproximam mais dos direitos sociais.

Os médicos de Pirapora são corrompidos na medida em que o número de imigrantes cresce. Esta situação só nos mostra que os caminhos do trabalhador rural pouco se diferem dos caminhos do trabalhador urbano. Este perde sua dignidade gradualmente, são minados os resquícios de generosidade para que suporte conviver com a miséria. Aquele, de fato, é privado de qualquer condição digna desde o momento em que nasce. Comum aos dois é o caminho da morte, pois sendo proletários, são permanentes vítimas do sistema opressor.

O narrador nos diz que “morriam às dezenas” (AMADO, 2009, p. 177) os imigrantes que conseguiam chegar ao município, “roubando-se uns aos outros, empurrando-se na estação, no cais, nas portas dos hotéis. Tomando sol na praça, comendo restos de comida, catando coisas nas latas de lixo. [...] Era como uma cidade de mendigos” (AMADO, 2009, p. 177). É na cidade onde também “se perde o orgulho” e “toda decência também” (AMADO, 2009, p. 163).

Os núcleos dramáticos se expandem gradativamente. Observamos mais do que falamos anteriormente, a universalização dos fatos, já que a tese é provar a ação dos latifúndios como instituições degradantes. Não há a condenação de um lado, nem se elege um dos grupos como bom ou mau por excelência. São afetações diferentes de um único sistema, que funcionam como meios de nos levar ao embate social e para isso, o autor “usa um processo de aproximação progressiva, em que se vão definindo os caracteres e as posições, focalizando (às vezes no sentido de uma câmera) aspectos, lugares, circunstâncias cada vez mais ligados à luta” (CANDIDO, 2004, p. 53).

A figura do médico, que atende esses imigrantes, dá-nos os mesmos lados antagonistas de um único indivíduo. Como ocorre com os cangaceiros, os médicos também são afetados pelo sistema, e conseqüentemente são reflexos dele. Epaminondas ouve de um paciente que “o sofrimento não faz ninguém ficar bom, seu doutor... O sofrimento só piora a gente, só faz ficar ruim” (AMADO, 2009, p. 150). E transforma isso em uma justificativa para maldades que comete no posto saúde,

agora ele gostava de repetir para si mesmo a frase do imigrante e até a escrevera numa das cartas semanais (antes haviam sido diárias) para Marieta, sua noiva que estava em São Paulo. Ele também ficara ruim, mas de uma ruindade pequena, covarde, incapaz de uma maldade grande, perdendo-se nessas torpezas de mandar as moças se despirem, de negar licenças aos funcionários que estavam sob seu controle e que sonhavam fugir por uns dias do posto de imigração (AMADO, 2009, p. 150).

O texto diz-nos ainda que “era tudo muito nojento e ele sentia-se cansado (AMADO, 2009, p. 150). Relacionamos, nesse sentido, a afirmação de Lukács sobre a práxis humana, demonstrada como essência das estruturas sociais, pois “a verdade do processo social é também a verdade dos destinos individuais” (1968 p. 62), e

é através da praxis, apenas, que os homens adquirem interesse uns para os outros e se tornam dignos de ser tomados como objeto da representação literária. A prova que confirma traços importantes do caráter do homem ou evidencia o seu fracasso não pode encontrar outra expressão senão a dos atos, a das ações, a da práxis (LUKÁCS, 1968 p. 62).

Sob esse ponto de vista, une-se a vertente histórica do romance à ideologia partidária, pois as ações de opressores e de oprimidos são apresentadas por sua relevância social, mas sempre sob uma perspectiva humanizada. Ocorre o resgate do épico e das poesias primitivas, pois o foco é na realização, muito mais do que no aprofundamento individual do homem, pois seu pensamento, seu sentimento torna-se conteúdo da obra arte somente quando atinge uma relação com o mundo concreto e com a sociedade.

A filha mais carinhosa de Jeronimo entende, finalmente, que do modo como funciona o sistema, não haverá a justiça que imaginavam, na qual se apoiaram todo esse tempo. Ela que

“pensava em Aureliano que a apalpara como o fizera esse outro médico no consultório. Sentia um arrepio no peito que afastava para longe a fome e a tristeza, deixava ver as luzes da cidade. E Vicente, onde andaria? Ele nunca a havia tocado, ele de quem Marta gostava” (AMADO, 2009, p. 178).

Isto significa que a cidade grande nada mais é do que o latifúndio ampliado, onde se perde a dignidade assim que se entra. Há, igualmente, um sistema desumano, pois são as mesmas figuras pobres e desterradas numa geografia diferente. Terão os mesmos acessos, talvez mais escassos, as mesmas propostas, a mesma humilhação.

A única forma de transformação efetiva é a luta política, e Nenen personifica a visão do autor de que o partidarismo é arma de embate. A intenção de mudança concretiza-se no acesso dos oprimidos à utopia socialista, inserida no romance por meio da figura de Juvêncio, “o mais moço dos três, o mais sabido” (AMADO, 2009, p. 242). É descrito por sua tendência à liderança, sua lealdade diante dos companheiros e sua disposição ao embate. Configurando, portanto traços do romance de formação, *bildungsroman*.¹

¹ Termo de origem alemã. Romance que acompanha o amadurecimento e a evolução de um jovem protagonista.

A historicidade da obra desenvolve-se ainda nos levantes militares de 1935, e também nas sucessões de falhas desse movimento. Entretanto, o estatuto heroico de Juvêncio é preservado, visto que, mesmo na prisão, após ser condenado pela revolta, o espírito de mudança ainda motiva suas intenções. Pois, “na cadeia, muito depois, Juvêncio teria tempo para ler e ter sua opinião sobre os trotskistas [...]. Leria também o "ABC do comunismo", desta vez uma edição merecedora de fé. E pensava que se tivesse tido livros naquela ocasião talvez muita coisa tivesse sucedido de maneira diferente” (AMADO, 2009, p. 277).

A crítica de Amado aos levantes de 35 é evidenciada nesse momento. Mas, sem que se perca a proposição inicial do romance, de demonstrar e até mesmo instruir acerca do ideal marxista. No epílogo, intitulado *A colheita*, *Seara Vermelha* alcança a síntese do embrião comunista que fora gradualmente alimentado ao da trama. Essa semente é Tonho, sobrinho de Nenen, filho da irmã que morrerá no parto, já é um rapaz, “como uma planta ressecada pelo sol que floresce e se alteia com as chuvas do inverno, assim ele cresceu no campo paulista” (AMADO, 2009, p. 329).

A busca por um lugar no mundo, outrora associada ao êxodo, com destino à metrópole paulista, transfigura-se em luta de classes; a utopia agora não mais é “a fartura e o sossego que estavam a esperá-los em São Paulo” (AMADO, 2009, p. 120), mas sim a subversão do sistema que os oprime. O romance é, como demonstramos, formado a partir de intenções claramente revolucionárias percebidas no mundo literário criado e fundadas no realismo romanesco, a respeito do qual Lukács afirma:

A partir da consciência de que o proletariado significa a dissolução revolucionária da sociedade burguesa, a partir das formas da luta de classes proletária, a partir da unidade necessária dos proletários em organizações de classe (sindicato, partido), a partir dos problemas da própria luta de classes – a partir daí surge necessariamente a possibilidade de figurar o operário consciente enquanto herói “positivo” (LUKÁCS, 1992, p. 186).

Ademais, ainda com base na visão lukácsiana de literatura realista, entendemos que o romance amadiano se propõe a intervir no mundo por meio do reconhecimento das formas de opressão e de degradação humana. Não bastaria ao enredo mostrar-nos unicamente o universo dos camponeses imigrantes, pois enquanto obra de demonstração, *Seara Vermelha* abrange uma visão mais ampla do problema social mostrado e também dos caminhos que possibilitam a mudança. Os desdobramentos, os núcleos dramáticos que gradualmente se expande e a dualidade dos personagens são mecanismos usados para obter a totalidade das contradições modernas. E para isso,

o autor não reproduz simplesmente o que já está dado na experiência imediata; embora tenha aí o seu ponto de partida, ele busca refletir o que ainda não está disponível à consciência humana e que se torna conhecido por meio de conexões com a realidade propostas pelo texto literário. Nesse sentido, a literatura é sempre mais do que reprodução pura e simples da realidade. Os elementos da vida social são inseridos no texto literário pelo trabalho do escritor, que reduz as contradições sociais à estrutura do romance, do conto ou do poema, para, assim, ampliar e tornar visível o que está diluído na vida social (CORRÊA *et al.*, 2019, p. 23).

Logo, é por meio da visão amplificada do autor, sob a qual ocorrem os fenômenos sociais, que a criação artística assume uma função intervencionista. Uma vez que, apesar de tais fenômenos serem visíveis a todos, a produção estética da obra baseia-se na sensibilidade da mente criativa em capturar os desdobramentos da vida, sem que recaia na mera pormenorização. É necessário entender a relação indissociável entre humanidade e arte, tendo em vista que esta é produto humano, e aquela só se torna inteligível por meio do pensamento crítico.

3 TORTO ARADO: LATIFÚNDIO, NEGRITUDE E TRABALHO

O geógrafo e escritor baiano Itamar Vieira Junior nasceu em Salvador e há quinze anos é analista agrário do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra). Graduou-se em Geografia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e tornou-se doutor em estudos étnicos e africanos. Em 2018, por meio da primeira publicação do romance *Torto Arado* em Portugal, Vieira Junior começou a ganhar destaque no âmbito literário. Nesse mesmo ano, o livro foi vencedor do prêmio LeYa e posteriormente, em 2020, ganhou os prêmios Jabuti e Oceanos, mostrando-se uma grande revelação na literatura brasileira e despertando a curiosidade de muitos leitores.

3.1 Latifúndio: a terra ocupada

Em *Torto Arado*, é descrita a vida de duas irmãs nascidas no sertão da Bahia, bem como as dificuldades por elas enfrentadas e os caminhos que cada uma segue na busca por sobrevivência. O romance é dividido em três partes e cada uma delas têm uma narradora. *Fio de Corte*, composta por quinze capítulos é narrada por Bibiana e expõe ao leitor o acontecimento decisivo, a partir do qual a trama é construída, responsável por mudar a vida de

uma das irmãs. É nesse momento também que surge o objeto misterioso, que a matriarca da família, Donana, guardou durante toda a vida. A faca enigmática fará o papel místico do romance. A aura de encantamento está presente tanto na descrição do objeto – “como se fosse a joia preciosa [...] coisa que resplandecia em minhas mãos” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 15) – quanto no próprio acontecimento em si, descrito como “ritual misterioso” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 17), no qual Belonísia perde a língua. Esse é um traço importante do romance de Vieira, pois resgata, por meio do misticismo, a história que antecede a vida dos colonos (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 30).

A fazenda é lugar de total isolamento, pois os trabalhadores não são remunerados e, por conseguinte, não possuem meios de deslocamento. Bibiana, que à época do acidente contava sete anos, diz-nos “nunca havíamos saído da fazenda. Nunca tínhamos visto uma estrada larga com carros passando para os dois lados, seguindo para os mais distantes lugares da Terra (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 19)”. Além da “morada” cedida, podiam plantar para subsistir, mas até mesmo o que colhem é levado em tempos de seca. Zeca Chapéu Grande, patriarca da família, não se opõe à usurpação periódica que sofrem do gerente da fazenda, pois mostra-se sempre grato pela terra que “recebera”.

Zeca – cujo nome real, José Alcino, é pouco mencionado – não só é patriarca da família como também é uma figura emblemática na trama. Além de sua marcante ligação com a terra, possui um caráter religioso, assumindo o papel de líder da comunidade e é descrito como tal:

Havia beleza nos cantos que antecederiam a aparição da encantada, e muito mais encanto quando meu pai deixava o quarto dos santos para dançar ao som dos atabaques, no meio da sala. [...] Àquela época, Zeca Chapéu Grande já parecia um ancião, guia do povo de Água Negra, e das cercanias, referência para todos os tipos de assuntos, desde divergências de trabalho a problema de saúde (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 64).

José Alcino representa a figura do trabalhador incansável, que por nascer em uma condição servil, não tem perspectivas de exigir ou lutar por seus direitos. Entende o trabalho numa esfera dignificadora e com uma visão positivada, tal qual Max Weber discorre em sua teoria sobre o capitalismo e o calvinismo.² Ocorre, claramente, uma crítica por meio da narração, que se opõe a esse conceito de trabalho como edificador do homem, pois reconhece as injustiças que se sucedem. Por meio de frases soltas de moradores de Água Negra, que se mesclam aos pensamentos de Bibiana, constitui-se o seguinte posicionamento:

² Weber, M. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. Companhia das Letras, 1920.

“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. [...] Poderiam muito bem comprar batata e feijão no armazém ou na feira da cidade. *Nós é que não conseguimos comprar nada*, a não ser quando vendíamos a massa do buriti e o azeite de dendê, escapulindo dos limites da fazenda sem chamar a atenção (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 45, grifo nosso).

Essa ideologia de recompensa por meio do trabalho, que já se encontrava na bíblia, ganha destaque com protestantismo do XVI e é, ainda na atualidade, reforçada pelo capitalismo. Ou seja, Zeca não deixa de ser espelho do trabalhador moderno, que vê no esforço repetitivo sinônimo de luta pessoal. Quando Lukács (1992, p. 179-180) discorre sobre o surgimento do romance, entendemos que, o modelo econômico capitalista incentiva e propaga o subjetivismo extremo, é quando o fracasso deixa de ser uma falha social, tornando-se, na visão capitalista, resultado de pouco esforço. O “princípio ativo da burguesia” (LUKÁCS, 1992, p. 183), o progresso, tende a individualizar o homem, mas este, sendo ser social revela as contrariedades do mundo. Forma-se então, um personagem tipificado, pois tem as características necessárias para a identificação de uma situação comum, mas

não é típico isoladamente; o personagem se torna típico nas relações que estabelece com outros personagens (que por sua vez encarnem outros aspectos do contraste que determina seu destino). A tipicidade das personagens só se realiza em conexão estrita com o decurso da ação, de tal modo que o conjunto do enredo, posto em movimento por personagens individualizadas em suas inter-relações, apreenda as forças sociais em conflito em um dado momento do processo histórico (OTSUKA, 2010, p. 4).

Bauman (2001) também fala desse fenômeno, ao citar o “esvaziamento do espaço público” (p. 45), em *Modernidade Líquida*. Diante das desigualdades, o Estado se exime da responsabilidade com povo, pois o indivíduo é levado a crer que sua ascensão depende unicamente de si mesmo. O que isso gera, na verdade, é a desumanização das relações, uma vez que propicia, como já apontamos, o embate do homem contra o homem, o poder do dominador só se mantém por meio da degradação do dominado. O trabalhador pós-capitalista se vê preso nessa condição e “esse abismo não pode ser transposto apenas por esforços individuais: não pelos meios e recursos disponíveis dentro da política-vida auto-administrada. Transpor o abismo é a tarefa da Política com P maiúsculo” (BAUMAN, 2001, 45).

Dessa forma, o que Vieira Junior faz com maestria, é resgatar a essência das relações humanas, de que nos fala Lukács (1968, p. 62). Pois, “a íntima poesia da vida é a poesia dos homens que lutam, a poesia das relações inter-humanas, das experiências reais dos homens” (LUKÁCS, 1968, p. 65). Mostrar a terra, a ligação emocional que as famílias estabelecem com

ela, descrevendo o trabalho rural e suas nuances para além do campo, são formas de transportar o leitor para dentro do imaginário das personagens, permitindo a compreensão desses indivíduos.

Para além da dura realidade, *Torto Arado* explora os laços criados pelas famílias que se encontram numa condição semelhante de condições extremas. E, na medida em que nos revela uma realidade muito comum no Brasil, por meio do universo que se cria em Água Negra, o autor atribui lirismo aos fatos que nela sucedem, tornando-os grandiosos. Se opondo, portanto, ao realismo “de fotografia”, uma vez que

tal noção tradicional e ingênua do realismo entende a representação realista como um quadro estático, ao passo que, na concepção de Lukács, o realismo é fundamentalmente dinâmico, isto é, para ele o realismo só se realiza de maneira plena na medida em que alcance a figuração do movimento da história ou, mais precisamente, das “forças motrizes” da sociedade (OTSUKA, 2010, p. 3).

Isso se dá, dentre outros fatores, pelo senso de comunidade desenvolvido como forma de sobrevivência. Bem como, pela atmosfera de união, decorrente de sentimentos e sofrimentos partilhados. Bibiana imprime esse compadecimento, que é recíproco, em suas palavras:

Só assim poderia experimentar o sofrimento como sentimento que unia a todos que viviam em Água Negra e em muitas outras fazendas de que tínhamos notícia. [...] O sofrer vinha das coisas que nem sempre davam certo, me fazia sentir viva e unida, de alguma forma, a todos os trabalhadores que padeciam dos mesmos desfavorecimentos (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 141).

Enquanto “a família Peixoto queria apenas os frutos de Água Negra, não viviam a terra, vinham da capital apenas para se apresentar como donos, para que não os esquecêssemos, mas, tão logo cumpriam sua missão, regressavam” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 54), o povo sente a terra, percebendo-a como entidade dotada de vida. A terra que “paria” os alimentos, as rochas os diamantes (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 72). A mesma força criadora, na qual deixavam os “suores para que lhe servisse de alívio” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 76), também lhes tirava a vida, com a seca impiedosa, as mortes aos montes e o padecimento que não perdoavam sequer às crianças. A mesma terra que doa é a que recolhe.

Nesse cenário, onde contrastam vida e morte, surge ainda o amor. Bibiana apaixona-se por pelo primo, Severo. O traço romântico, ainda que singelo, é sutilmente inserido na trama por meio da consumação da paixão nutrida entre esses dois jovens, a narradora nos diz em tom profundamente lírico: “O silêncio da ausência dos pássaros, dos animais que migravam para onde havia água, foi rompido por nossos sussurros. Depois de tanto ouvirmos falar sobre as

crianças mortas, a natureza, misteriosa e violenta, nos impelia para conceber a vida” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 76). Conscientemente, esse enlace amoroso não se encerra em si mesmo, tendo em vista que Severo – “um jovem homem que falava bem sobre as coisas da terra, que tinha sentimentos bons e respeito por meus pais, seus tios, por nossa família como um todo” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 72) – é antes de tudo a semente militante do romance.

A casualidade, conforme salientamos, é elemento folhetinesco presente na obra amadiana. Vieira Junior faz evidente uso desse artifício, quando a família de Severo se muda coincidentemente para Água Negra. Este, que tinha “um senso de responsabilidade admirável desde criança”, que “queria trabalhar nas próprias terras” e “ter ele mesmo sua fazenda” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 72). As duas irmãs ficam, simultaneamente, interessadas no primo, mas é Bibiana, que apresenta muita disposição para os estudos e que assim como Severo, possui tendências justiceiras:

Não queria também viver o resto da vida ali, ter a vida de meus pais. Se algo acontecesse a eles, não teríamos direito à casa, nem mesmo a terra onde plantavam roça. Não teríamos direito a nada [...]. Se não pudéssemos trabalhar, seríamos convidados a deixar Água Negra, terra onde toda uma geração filhos de trabalhadores havia nascido. Aquele sistema de exploração já estava claro pra mim (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 83).

O jovem casal visa um futuro com menos desigualdades, e por se mostrarem dispostos a buscar tal mudança, têm seus destinos cruzados. Sob essa perspectiva, o latifúndio, mais uma vez, motiva a diáspora camponesa, que, no caso de Bibiana e Severo, proporcionará o acesso à educação formal e o alargamento da compreensão política.

Quando retornam à fazenda, Bibiana conta que já “tinha feito um supletivo” e que “ingressaria numa escola pública de magistério” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 130). Severo passa, inclusive, a frequentar o sindicato dos trabalhadores rurais, “estava aprendendo muitas coisas. Batalhava, apesar do medo e das adversidades, para melhorar a vida dos trabalhadores com quem compartilhava o fardo. Era admirado e respeitado até pelos mais velhos” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 130). O que antes era visto como rebeldia de dois adolescentes, e que ainda competia ao campo das idealizações romanescas, amadurece e ganha forma de conscientização de classes.

3.2 Negritude: o legado afro-brasileiro

Belonísia, por sua vez, narra a segunda parte do romance composta por 24 capítulos. Intitulada *Torto Arado*, é o trecho mais extenso, cujo tom da narrativa é mais melancólico. Ela, em comparação com a irmã, mostra-se muito mais apegada à terra e ao trabalho no campo:

Não demonstra muito interesse na escola, nem se adapta à convivência com os colegas. Àquela altura, eu já sabia ler [...]. Para mim, era o suficiente. 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 matemática, muito menos as letras de dona Lourdes. [...] Comparava suas ambições às minhas, para concluir que, talvez por sermos diferentes naquele entendimento, tivéssemos certo equilíbrio em nosso vínculo (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 97).

Ademais, é nesse conjunto de capítulos que a personagem pontua informações das gerações passadas de sua família, e como muitas práticas injustas se perpetuaram apesar dos anos, pois “os donos já não podia ter escravos por causa da lei, mas precisavam deles. Então, foi assim que passaram a chamar os escravos de trabalhadores e moradores” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 204). E nesse movimento de retomada memórias, Belonísia se apresenta mais reflexiva sobre a vida que leva na fazenda. E começa a questionar-se sobre sua condição e sua origem, desejando mudanças e percebendo sua própria mudança também:

Passei a sentir fome de leitura, levava livro até para a sombra do descanso na roça. Nessas horas eu, que tomei raiva de homem, [...] talvez deitasse de novo só para ter filhos, para ter com quem sentar para desfiar essas histórias que não me abandonam. Talvez lhes desse uma pilha de cadernos velhos, manchados de umidade da chuva, ou roídos de traças, para que lessem e pudessem entender do que somos feitos (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 170-171).

A partir dessa reflexão, a obra pontua uma herança de antepassados cativos, e há a confirmação, tanto para a Belonísia quanto para o leitor, de que é um ciclo contínuo. Mas que, a gerações que se seguem, por mais cativas que ainda sejam, estão mais próximas de uma nova realidade. Esse panorama que a personagem-narradora faz é crucial para a mudança de tom na narrativa. É a transformação dessa menina, que ama sua terra porque nela nasceu e nela criou memórias afetivas. Mas que, ao amadurecer, compreende as desigualdades carregadas por sua geração.

Nesse ponto, a obra dá voz à condição feminina diante da exploração, fazendo-nos refletir sobre a violência contra a mulher rural, que é um dos pontos altos no quais o romance toca. A solidão do corpo feminino que não é alcançado por nenhuma forma de proteção, a menina que tem a voz silenciada desde a infância, pois perde a língua, desvela, na verdade a mutilação física e ideológica da mulher periférica.

O enredo se passa na Chapada Diamantina, em que se formaram quilombos, dessas comunidades saíram os ancestrais da família de Zeca Chapéu Grande e Salustiana. Donana, a matriarca da família, carrega as marcas da escravidão e também da violação do corpo feminino, que aquém a qualquer forma de proteção, viu-se e vê-se até hoje solitário. Pensando sobre o abandono da mulher que reside no latifúndio e que herda muitas das condições do período escravocrata, entendemos a significância da faca misteriosa, da qual tomamos conhecimento em *Fio de Corte*, parte I da obra.

O mesmo objeto que amputa a língua de Belonísia, é usado por Donana para vingar-se do marido que abusava da filha, o homem “gentil que estendeu sua força para ajudar Donana na roça” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 239), e que a mulher, em “sua solidão, permitiu que se achesse e se abrigasse em seu casebre, que se juntasse à sua luta e aquecesse sua cama, fazendo-a se sentir viva, apesar de toda fadiga” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 239). Quando toma conhecimento dos abusos que Carmelita vinha sofrendo, “retesou todo o corpo como se nunca mais fosse deixar aquela posição. Gritou com grande cólera, pôs os meninos em prontidão, sua fúria era seu próprio desespero”. Ou seja, Donana é tomada por culpa e desgosto e decide matar esse que “batia, maltratava, violava e ameaçava sua filha debaixo do seu teto” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 239). Os mecanismos sociais que asseguram a manutenção do capitalismo e, por conseguinte, dos latifúndios, promovem outrossim, a perpetuação de condições vulneráveis para as minorias, especialmente, para as mulheres. Como afirma Rezende (2022, p. 39), “o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que acabam por estruturar as posições de mulheres, raças, etnias, classes, entre outras” (*apud* KIMBERLÉ CRENSHAW, 2002).

No futuro, vivendo a sina do casamento por arranjo, Belonísia se depara com situação semelhante. É, como a avó, deixada à própria sorte, diante de um homem que não a ama, não a respeita, e que, obviamente, é mais uma peça dessa engrenagem que gira rumo à degradação moral humana. De braços, prestes a ser tocada violentamente, Belonísia busca no céu “alguma estrela perdida que se apresentasse como uma velha conhecida, para dizer que não estava sozinha naquele quarto” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 115).

A faca que atravessa gerações e o misticismo mesclam-se à história e a história revela uma inegável realidade. A faca simboliza a força que essas mulheres precisam invocar na condição de vítimas de um sistema violento, que as torna escravas e suscetíveis, desde o instante em que nascem. Ao contrário do que se imagina, tais violências não findaram com a abolição de 1888, pelo contrário, foram fomentadas pelas forças do capitalismo e do latifúndio.

Belonísia assemelha-se à figura de Marta, que também sofre com o rompimento de suas expectativas individuais e femininas. Ambas têm suas trajetórias narradas por meio do desejo e idealização se contrapondo com a efetiva realidade. Ademais, têm seus corpos violados e suas vozes só são ouvidas por meio do romance. Mulheres que, além de todos os percalços que enfrentam, são também alienadas de sua subjetividade feminina. No romance *Torto Arado*, a dinâmica das mulheres que narram a história de seu povo e, inevitavelmente, suas histórias, descortina questões muito mais profundas,

por meio dessa tríade de vozes femininas, Bibiana, Belonísia e Santa Rita Pescadeira que tomamos conhecimento a respeito das violências exercidas sobre o corpo negro, sobretudo o da mulher. A evocação ao corpo pode estar associada à sua condição durante séculos, o modo como foi violado, principalmente no que se refere à sua integridade física (REZENDE, 2022, p. 46).

A herança negra se apresenta em forma de resistência, e a religião, diferentemente de como se mostra em *Seara Vermelha*, não é argumento que busca retratar um descaminho, muito menos uma cegueira política. É destacada como instrumento de afirmação cultural e ideológica, que contraria a imposição colonizadora e que, discutindo-a na atualidade, demonstra resistência frente ao sistema de opressão vigente.

Belonísia fala com frequência da figura do pai, o qual, ainda que não se oponha abertamente às práticas da fazenda, é responsável pela cura daqueles que precisam de intervenção espiritual e pela realização das noites de jarê – reuniões nas quais espíritos, denominados encantados, se apossam de seu corpo. Tais práticas religiosas são um exemplo de como o romance faz, em vários âmbitos, uma travessia no tempo, mostrando uma faceta do país pouco explorada nos cânones literários. Destaca também o aspecto cultural de um povo, a herança do Brasil-colônia que condensou religiões cristãs, africanas e indígenas, resultando no *candomblé dos caboclos*, que miscigena santos, encantados e espiritismo. Inicialmente,

o culto era chamado de jarê de nagô, ou seja, cultuava apenas as divindades africanas, conhecidas como orixás. No entanto, a convivência com descendentes de povos indígenas, localizados na região, fez com que, gradualmente, outras entidades fossem incluídas no jarê, o que ocasionou a forma contemporânea dessa religião. Bibiana e sua família representam e trazem à tona o processo de criouliização, a mistura que leva a uma nova forma de pensar e ver o mundo: a poética da relação (NASCIMENTO, 2022, p. 120).

Sobre esse processo de criouliização (NASCIMENTO, 2022 *apud* GLISSANT, 2005, p. 17), é imprescindível pontuar a relação de oposição que Vieira Junior estabelece entre a dimensão espiritual – marca evidente das religiões que se formam a partir da miscigenação – e

o materialismo. Considerando que capital, lucro e propriedade são inerentes ao sistema socioeconômico estabelecido, a visão religiosa da comunidade de Água Negra, contrapõe-se à “racionalidade econômica”, uma vez que

consideram o universo em sua totalidade e inserem o ser humano em uma complexa rede de relações que envolvem os seres, naturais e sobrenaturais, integrando a vida como um todo. Essas cosmologias não se confundem e nem podem ser contidas dentro da lógica materialista e mercadológica, com a qual estamos habituados (BONIN, 2015, p. 1).

A relação cósmica entre homem e universo reitera ainda o senso de comunidade, fragmentado pela visão eurocêntrica e mercantilista de mundo. Nascimento (2022, p. 119) diz que “quando os indivíduos buscam, na memória coletiva, práticas que os fazem experimentar a ancestralidade, põem em evidência uma arte que se propõe como válida a todos”, ou seja, a busca pela identificação de si mesmos parte da troca com outro e das relações que herança cultural promove.

Carregado de influências indígenas, o jarê é também uma forma de sobrevivência frente ao abandono do Estado, que prioriza os lucros em detrimento do bem estar daqueles que formam a base da pirâmide produtiva. Sob a ótica moderna de trabalho, o proletário é sempre levado a crer que esforço incansável trará uma dignificação e, possivelmente, uma recompensa. Embora a grande maioria dos indivíduos não seja alcançada pela militância, principiam a luta de classes quando resistem às imposições. Assim, ocorre também, quando o trabalhador, elevando-se para além do sistema opressor, entendem-se como parte da terra, pois dela nasce e nela perece.

Mesmo assim, Água Negra é vendida, colocando os moradores na posição de intrusos. Passam para um regime de trabalho “assalariado”, mas a exploração é mantida e o poder de compra só permite que se endividem, fazendo com que nunca recebam pagamento. A troca de proprietários e “as mudanças que isso traz para a comunidade são índices de um processo histórico que, dando continuidade à sujeição do trabalhador, trazem novas formas de dominação e de opressão” (OTSUKA; RABELLO, 2022, p. 6).

Além de serem proibidos de enterrar seus mortos (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 222), um pastor vai ao encontro de Salustiana, pedindo o fim dos “tambores”, pois “agora todos precisavam ouvir a palavra de Deus”, mas ela se impõe:

Embora estivessem falando de religião, Salu estava amargurada pela disputa pela terra que havia tirado a vida de Severo. Pelas ameaças e proibições que tinham a intenção de fazê-los deixar a fazenda. Aquela visita era parte da tormenta que sofriam havia tempos, para constrangê-los, até não sobrar mais nada. Se pôs com autoridade diante dos dois para dizer o que a estava sufocando fazia muito tempo.

“Olha, dona”, interrompeu Salu antes que a mulher continuasse sua pregação, “Não sei se a senhora sabe, mas eu peguei em minhas mãos a maioria desses meninos, homens e mulheres que a senhora vê por aí. [...] Assim como apanhei cada um com minhas mãos, eu pari esta terra. Deixa ver se a senhora entendeu: esta terra mora em mim”. (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 229-230).

A tentativa de conversão dos camponeses ao cristianismo, é mais um projeto inumano de apagamento cultural, impossibilitando a classe trabalhadora de exercer sua subjetividade. Não obstante privar a classe dominada de direitos mínimos, os donos de terra ainda empreendem impor suas crenças, perpetuando o cenário colonial do país escravocrata. Novamente, os dominados se erguem, e a militância é, dentre todos os elementos supracitados, meio de resistência.

3.3 Trabalho: o legado escravocrata

Para entender o romance em sua esfera estética-política, é necessário pontuar que, a escolha dos elementos que o compõem – tradições religiosas, herança negra, memória ancestral – aliada à postura crítica do autor e também a sua própria afrodescendência superam o regionalismo caricato. Não só a temática desenvolvida, como os recursos semânticos que rompem com padrões de linguagem, o protagonismo negro e o resgate da oralidade, concedem a *Torto Arado* um status de literatura afro-brasileira, aquela que “surge quando os sujeitos negros passam a imprimir na história, e no tempo, suas perspectivas acerca de temas que dialogam com a comunidade negra” (REZENDE 2022 *apud* DUARTE 2022, p. 40).

Um desses elementos é o misticismo, ainda mais marcante em *Torto Arado* do que na obra amadiana, uma vez que Vieira Junior promove um resgate da ancestralidade por meio da religião, e que pode ser percebido mais notoriamente em *Rio de Sangue*, terceira e última parte do romance, constituída por catorze capítulos. Acontece uma mudança profunda de perspectiva na narrativa, pois quem narra esse trecho é uma encantada. Santa Rita Pescadeira, uma entidade espiritual, faz um compilado dos anos em que pairou pela terra. Em todos, acompanhando o mesmo povo cativo que, de escravos, passaram a “trabalhadores” das fazendas. É a parte mais histórica do romance, em que

o autor parece valer-se de um artifício, quando a voz narrativa se dirige implicitamente a um leitor específico (o público bem pensante, relativamente esclarecido sobre a história brasileira, que aspira a um Estado de Direito). Esses informes avulsos mostram que *Torto arado* procura, ainda uma vez, “revelar o Brasil aos brasileiros” (letrados, urbanos, civilizados), o que havia sido a vocação do romance desde o século

XIX. No entanto, mostrar a permanência das iniquidades “coloniais” num Brasil supostamente moderno (o “Brasil dolorosamente encalhado no próprio passado escravista”, como diz a 4ª capa da edição da *Todavia*) é, para certo círculo de leitores, um reconhecimento (e não “revelação”) daquilo que a teoria social vem investigando há décadas. (OTSUKA; RABELLO, 2022, p. 2-3).

Rita Pescadeira tem aparições bem pontuais no enredo, sendo de notável contribuição para a narrativa, considerando a relevância de seu ponto de vista, já que “Santa Rita Pescadeira vagava desacompanhada, vendo a história do povo que também vagava de um lugar para outro procurando morada. Desde muito. Viu a guerra do garimpo e depois a guerra pela terra. Viu muita gente morrendo de maldade” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 225).

Essa entidade simboliza, nesse sentido, a visão divina das mazelas vividas pelo povo, mostrando que, apesar de desassistidos pelo Estado, ao decorrer de centenas de anos, jamais foram abandonados pelos encantados. É por meio de suas crenças que muitos são curados em Água Negra, que muitos são salvos da loucura, do abandono. Essa entidade aparece como denuncia social, revelando a manutenção de um sistema que se assemelha à escravidão,

portanto, quando falamos sobre água, falamos também sobre terra aqui. Imersos na atmosfera que gerou os assentamentos, os povoamentos das pessoas procurando formas de existir em meio ao projeto euro-imperial transplantado para cá desde o século XVI. *Torto arado* incorpora a visão de mundo do jarê e faz repensar a prática de resistência da Água Negra que é o Brasil (FIGUEIREDO; LIMA, 2022, p. 21).

A constante retomada do passado é como a trama se constrói, e para além da esfera religiosa, a figura feminina revela-se como voz crítica e denunciante. *Rio de Sangue* apresenta-se, então, como metáfora da infundável crueldade, pois “o sangue do passado corre feito um rio” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 225). O rio, em sua infinitude, também visto é como entidade, aquele que os acompanha na luta diária do trabalho servil, que recolhe as vidas encerradas pela crueldade do latifúndio.

São vidas nascidas, criadas, famílias formadas e que herdaram a única coisa comum a todos os trabalhadores do campo: a condição de servidão. A encantada representa também a mudança das tradições desse povo, e até mesmo como alguns desses costumes vão se perdendo; no trecho a seguir, ela demonstra ter consciência disso: “Já não danço porque não recordam Santa Rita Pescadeira, porque o curador dessa terra morreu, levaram suas forças e o tempo ruiu sua casa” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 225).

A marcação temporal da narrativa não é explícita. Há somente indícios mínimos de tempo, como a aparição de uma caminhonete Ford Rural, modelo este comercializado em meados dos anos 1970. Tal fato é intrigante e na mesma medida pode conduzir o leitor menos

atento a diferentes associações. Isso por que, o quadro de escravidão moderna, que nada mais é do que a condição de trabalho não remunerado vivida pelas personagens, ainda se repete nos dias atuais. A genialidade de não atribuir marcações cronológicas tão específicas se reflete na atemporalidade do romance. Ou seja, por mais que a narrativa de Vieira Junior seja um recorte de uma comunidade específica da Chapada Diamantina, não é uma realidade única. É o retrato de “um Brasil que nunca abandonou seu status colonial”, como descreve o próprio autor em uma entrevista concedida ao Canal Roda Viva, no YouTube (RODA VIVA, 2021).

Outrossim, a voz de Santa Rita retoma a morte de Severo, acontecimento crucial para a formação do pensamento crítico na comunidade de Água Negra. A narração é feita em primeira pessoa, o que “mobiliza uma identidade de voz, porque ao mesmo tempo em que são narrativas encaixadas, são também autônomas e se diferenciam” (CANDIA, 2022, p. 138-139). É uma única personagem, cuja voz pretende falar por todos os homens e mulheres, viventes e mortos. Assim como “o tempo na voz que narra é o de prolongamento e conservação de um momento no outro. As violências e mortes dos sonhos e corpos negros. Do primeiro negro preso e morto nos porões do navio até Severo, em Água Negra” (FIGUEIREDO; LIMA, 2022, p. 25).

A figura de Severo insurge contra a exploração do camponês, e aqui constatamos o supracitado traço do *bildungsroman*. Este recurso, como vimos, é presente em *Seara Vermelha*, e também usado por Vieira Junior para compor a figura do jovem justiceiro. Entretanto, o herói amadiano, somente após o “acaso”, envolve-se com a revolta comunista, já que “teria sido cangaceiro se encontrasse Lucas na sua ansiosa busca pela caatinga” ou “se o beato Estêvão já houvesse iniciado sua pregação quando da sua fuga, Juvêncio seria talvez um dos seus homens” (AMADO, 2009, p. 292).

Torto Arado mostra-nos um herói que busca conscientemente o sindicalismo. Ele dedica-se a aprender e disseminar seu entendimento para com seus conterrâneos, “viajava para encontrar o povo que lhe ensinava as coisas, sobre a precariedade do trabalho, sobre o sofrimento do povo do campo” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 156). Igualmente, transmite o entendimento de que o trabalhador rural é sempre alienado dos direitos por um sistema, ao qual não pode subverter, a não ser pela revolta militante. Por conseguinte, a “semente” é plantada e os movimentos subversivos se fortalecem na fazenda.

O assassinato do líder é estopim para que a “mentalidade servil” (OTSUKA; RABELLO, 2022, p. 4) característica de Zeca, e de grande maioria dessa comunidade ficcional, seja confrontada com a triste realidade de mortes e de abandono em que vivem. É quando o povo se ergue, pois percebe a vulnerabilidade a qual estão expostos, tendo em vista que

reconhecem a omissão do Estado e a fragilidade da justiça, esta que é conivente com violência sofrida pelos humildes.

Há a denúncia dos instrumentos de poder, como promotores de discriminação e desigualdade, e o estigma social que incide sobre as pessoas de cor, fica ainda mais evidente no discurso feito por Bibiana, após o assassinato do marido:

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).

Contudo, não se perde a “semente” do pensamento comunista, a morte, mesmo que dolorosa, alimenta e fortalece Santa Rita como entidade universal, “a fonte do rio era Severo, o senhor que mobilizava os trabalhadores de Água Negra, caído na terra com oito furos feitos à bala” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 206). Em outras palavras, Vieira Junior empreende um novo modelo de narrador, ampliando esteticamente os moldes da literatura que se forma na atualidade. Um espírito que tudo vê, que tudo sente, capaz de vingar-se por mágoas presentes e passadas, pois

apesar de não ser uma personagem “de carne e osso”, apresenta uma cosmovisão que une, no tempo e no espaço, todos os moradores de Água Negra, com resultado enriquecedor para o texto literário, uma vez que, ainda que narre em primeira pessoa, também possui características do narrador observador, onisciente e onipresente, o que culmina não só em novos efeitos de sentido em relação ao conteúdo, mas também em uma inovação estética quanto à forma (CABRAL, 2022, p. 168).

A cosmovisão apontada, semelhantemente se estende à metáfora do *rio de sangue*. Este que é “caudaloso e lento, como uma corrente de lama avançando pelas casas e chamando o povo para se unir ou fugir da fazenda” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 206). É a personificação de um elemento da natureza, salientando a superioridade do universo frente à frieza humana. Esse rio que, “nos momentos de forte emoção” transborda “para os lados” e diz-nos “não consigo reunir o que me compõe” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 206) ao ouvir o grito de Bibiana, durante a morte do marido.

Essa terra arada é regada pelo sangue, viva e consciente de tudo que presencia. A simbiose do homem e da natureza, a vida que corre nas águas, que transcende o entendimento material, e exhibe o homem em sua verdade, em sua essência mais pura. O universo é a voz que não se cala, a força que não pode ser comprada, vendida ou dominada pelo capital.

Essa voz é reafirmada com o discurso de Bibiana frente aos colonos reunidos, que questionam a morte de um líder:

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. [...] Querem desonrar Severo, porque desonrando seu nome enfraquecem nossa luta. Querem proteger os poderosos. Querem nos calar, nos retirar daqui a qualquer custo. Querem nos dobrar, mas não vergaremos. Querem que a gente levante, carregando nossas coisas, e deixe a fazenda. Para onde? (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 221).

Bibiana tona-se a nova voz do povo, assume o lugar do marido levado pela repressão. Ela fala de suas dores corajosamente, perante os oprimidos e perante o opressor. Sob a luz de seu discurso, entendemos que a simbiose – presente na relação homem/natureza – se estende às vozes do povo que se unem, compondo uma única mensagem. Pois, “logo outras vozes, que nunca se manifestavam na presença de Salomão, foram se somando ao discurso de Bibiana” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 221).

Retomando o fato inicial que motiva o enredo de *Torto Arado* – a amputação da língua que sofre Belonísia – entendemos que o mutualismo que se forma na relação dessas duas protagonistas, se amplifica e é investido como signo de revolução.

A oralidade é, dessa forma, reforçada semanticamente em toda a obra. Este elemento é inserido, sob um olhar positivo, no berço das relações ficcionais estabelecidas, “assim, Vieira Junior ensaia, em seu romance, uma forma de ouvir a fala a partir de outros lugares e não a voz do poder ocidental que enuncia, muitas vezes, ganância e violência” (NASCIMENTO, 2022, p. 122).

Cria-se, no espaço de embate, que é o latifúndio, a construção da imagem dos povos que nele habitam, os quais resistem e constroem memórias. Estes que rompem a subjugação e se fazem ser ouvidos, resultando na polifonia tanto narrativa, quanto ideológica, traçando um espelho do Brasil para os brasileiros. Apresenta-se “como consciência catastrófica do atraso, ao perceber o caráter estrutural e crônico do atraso como consequência da situação de subdesenvolvimento a que estava [e está] submetido o país” (CORRÊA *et al.*, 2019, p. 46).

Em suma, a obra de Vieira Junior ressalta-se por valorizar as raízes histórico-culturais brasileiras, incitando discussões necessárias sobre pobreza, trabalho e negritude. Retrata esses elementos sem que as personagens e o enredo percam singularidade poética, realizando duas complexas missões:

primeiro, a de levar ao público a literatura afro-brasileira, fazendo com que o leitor, tome contato não apenas com a diversidade dessa produção, mas também com novos modelos identitários; e, segundo, o desafio de dialogar com o horizonte de expectativas do leitor, combatendo o preconceito e inibindo a discriminação sem cair no simplismo muitas vezes maniqueísta do panfleto (DUARTE, 2022, p. 134).

Quando realizam “investigações” sobre o crime que tirou a vida de Severo, tomamos conhecimento de que “surgiu a notícia de que o inquérito havia sido concluído. Que haviam descoberto um plantio de maconha numa área próxima aos marimbus. Que Severo havia sido morto numa disputa do tráfico de drogas na região” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 216). A conclusão recai em um problema recorrente no Brasil do século XXI: a estereotipagem do homem negro. Este que, mesmo no lugar de vítima, é sempre colocado como bandido, violento e criminoso.

O racismo estrutural é descortinado, e a narrativa objetiva, além da denúncia social, a conscientização das classes dominantes, característica essa que marca a história da literatura nacional e que renasce na atualidade pela mimética de *Torto Arado*. À luz dos preceitos lucaksianos, e com base na discussão marxista sobre sociedade e capital, concebemos que

a classe dos proprietários e o proletariado representam a mesma autoalienação humana. Mas a primeira classe se sente à vontade nesta alienação, por saber que a mesma é uma força que se exerce a seu favor e lhe proporciona a aparência de uma existência humana, ao passo que a segunda classe, ao contrário, se sente anulada pela alienação e discerne em tal alienação a sua própria impotência, bem como a realidade de uma existência inumana (MARX *apud* LUKÁCS 1965, p. 87).

Existe, portanto, a indiferença burguesa diante da pobreza, do racismo e da miséria, e a busca por superar essa ideologia opressora, se dá pela afirmação de valores épicos e pelo resgate do senso comunitário (LUKÁCS, 1992, p. 186). Quando elege minorias e estas rebelam-se contra a realidade, o romance de Vieira Junior promove o pensamento crítico do leitor sobre a condição atual da sociedade, bem como o despertar de um olhar altruísta, pois universaliza os sentimentos humanos, de dor, tristeza e luto. Logo, reitera a visão totalizante sobre as ações humanas, inexistente no meio burguês e corrobora o pensamento de que a dissolução das desigualdades só é possível por intermédio da luta de classes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para constatar a estreita relação existente entre *Seara Vermelha* e *Torto Arado* é necessário pontuar alguns dos acontecimentos históricos supracitados, que além de terem sido significativos a sua época, exerceram forte influência na formação literária atual. Como dissemos, o movimento vanguardista dos anos 20 disseminou técnicas narrativas inovadoras que possibilitaram a inserção de elementos regionalistas – oralismos, traços folhetinescos,

enredos cíclicos, protagonismo das minorias e ideias marxistas – na arte brasileira. Contudo, poucos escritores atingiram a denúncia social de fato, uma vez que muitas obras acabaram constituindo uma mera representação pitoresca ou a animalização naturalista.

Somente foi possível o resgate do sublime romanesco na prosa brasileira moderna, por meio de elementos que revelassem o trabalhador rural em significativa relevância social. Ou seja, colocando-o como protagonista de ações e relações essencialmente humanas, demonstrando sua evolução e sua conscientização de classe, e não mais definindo-o como alheio ao sistema, este que é comum a todos os homens e que igualmente os corrompe. Esse tipo de literatura tornou-se um mecanismo de reflexão e de intervenção no mundo real, uma vez que revela estruturas sociais degradantes, partes integrantes das forças motrizes que movem a sociedade fragmentada (LUKÁCS, 1968, p. 60).

Jorge Amado, como sabemos, é considerado um dos precursores dessa intenção política atrelada ao movimento artístico-literário. Vieira Junior surge como um o resgate das intenções realistas, atestando que essa realidade pouco se modificou, logo, os latifúndios ainda são mantenedores de desigualdade e pobreza. Na medida em que *Torto Arado* crítica uma condição que permeia gerações, pois a “história já foi repetida muitas vezes” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 219), reitera a importância de se humanizar os socialmente esquecidos por meio da produção artística.

Ao observarmos que *Seara Vermelha* e *Torto Arado* compõem um conjunto de obras com questões atemporais, entendemos que estas nos mostram o retrato do Brasil com suas mazelas estruturais, que perpassam gerações de pessoas, cujo o destino é sempre o mesmo: sucumbir à pobreza, à miséria e ao esquecimento social. Ambas realizam para além da arte de imitação, configurando um realismo periférico de intervenção. Ademais, mostram-nos a ação da obra de arte literária como instrumento de subversão, que ocorre quando figuras sociais engajadas buscam por mudanças efetivas na realidade, como sinalizam Oliveira e Luiz, 2022:

Pela escrita de Vieira Junior tem-se o exemplo do intelectual (porta-voz) inserido nas questões sociais de uma comunidade, que, embora não seja membro, criou condições por meio do trabalho (funcionário público/ universitário) e da escrita literária (escritor) para o protagonismo de comunidades esquecidas. Dessa forma, na classificação “autoria”, *Torto arado* enquadra-se na classificação de Eduardo de Assis (OLIVEIRA E LUIZ, 2022, . 110).

O poder da oralidade, esta que é elemento crucial para os povos subjugados e colonizados, é enaltecido. Considerando que, por muitos séculos, esses mesmos povos foram excluídos das representações artísticas por parte dos literários, salvo exceções, que no Brasil

aparecem por meio de nomes como Castro Alves, Guimarães Rosa e próprio Jorge Amado. Todavia, ainda que representados nos textos poéticos e narrativos, constatamos a falta de vozes negras, protagonizando o discurso sobre sua ancestralidade. Deixamos claro que não há intenções de rotular, nem mesmo de reduzir as obras e seus autores, e sim dar destaque aos escritores que surgem na atualidade, rememorando o caminho percorrido até aqui.

A tradição oral, as lendas, as crenças religiosas, mesmo que documentadas, tinham sobre si o olhar externo. Sempre privados dos meios formais de ensino, e mesmo que os frequentassem, a voz do povo negro raramente foi ouvida. Por isso, os movimentos de ruptura modernistas, as insurreições comunistas que vigoraram no país na década de 20 e, conseqüentemente, o espaço conquistado pelas obras regionalistas, colaboraram positivamente para que a história do povo passasse a ser contada com a voz popular relevante.

As inúmeras tentativas de apagamento forjaram força e beleza. Uma rica história que merece ser contada, figuras e crenças que devem compor o campo de estudos acadêmicos. Posto que,

apesar de a literatura brasileira estar repleta de escritores afro-brasileiros, muitos deles permanecem desconhecidos. Além disso, diversos pesquisadores e críticos literários chegam a negar ou ignorar a existência de uma literatura afro-brasileira. Essas vozes insurgentes, entretanto, trazem em seus textos experiências diversificadas de transformação, de salvação de vidas, de rompimento com a condição de subalternidade; e estão presentes tanto no conteúdo quanto no próprio uso da língua (REZENDE, 2022, p. 45)

Apesar de não de ter vivenciado as misérias camponesas, Jorge Amado envolveu-se na causa militante, fazendo, por meio de sua obra, um protesto às configurações capitalistas, mostrando a face de um Brasil pouco explorada à sua época. Fez uso de sua posição frente aos acontecimentos, buscando conhecer o sertanejo, levando suas questões à luz da discussão pública e alcançando camadas sociais antes dominadas pela literatura eurocêntrica. O “falar do negro” e o “falar sobre o negro” (DUARTE, 2022, p. 117), caracterizam atitudes político-literárias revolucionárias, “deste modo, a adoção da temática afro não deve ser considerada isoladamente e, sim, em sua interação com outros fatores como autoria e o ponto de vista” (DUARTE, 2022, p. 124). Constatamos a essência poética e reflexiva da obra de arte tanto no lugar de identificação com o outro, ou ainda, na posição de questionamento da condição de um grupo social silenciado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMADO, J. **Seara vermelha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DUARTE, E. A. **Jorge Amado**: Romance em tempo de utopia. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- _____. Por um conceito de literatura afro-brasileira. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 113-138, jul./dez. 2010.
- BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BENDASSOLLI, F. Público, privado e o indivíduo no novo capitalismo. **Tempo Social**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 203-236, nov. 2000.
- BONIN, I. Cosmovisão indígena e modelo de desenvolvimento. **Jornal Porantim**, Encarte Pedagógico n. 5, jun./jul. 2015.
- CABRAL, R. D. M. Identidade, subjetividade e resistência em *Torto Arado*. In: CANDIA, L.; CABRAL, R. D. M. (Org.) **Torto Arado**: perspectivas críticas. Catu: Bordô-Grená, 2022. p. 154-174.
- CANDIA, L. O fio de corte na narrativa belonisiaca. In: CANDIA, L.; CABRAL, R. D. M. (Org.) **Torto Arado**: perspectivas críticas. Catu: Bordô-Grená, 2022. p. 135-153.
- CANDIDO, A. **Brigada Ligeira**. Editora: Ouro Sobre Azul: 2004.
- CORRÊA, A. L. *et al.* Literatura e vida social. In: CORRÊA, A. L. R.; HESS, B. H.; ROSA, D. S. (Orgs). **Caderno de literatura**: Um percurso de formação em literatura na Educação do Campo. São Paulo: Expressão Popular, 2019. p. 13-38.
- FRANCO, R. Narrar o socialmente esquecido. O romance de resistência na época do terror estatal no Brasil 1964-1985. **Constelaciones: Revista de Teoría Crítica**, Madri, n. 7, p. 202-221, 2015.
- FIGUEIREDO, A. T. M.; LIMA, V. B. Os rios contra-coloniais em *Torto Arado*. In: CANDIA, L.; CABRAL, R. D. M. (Org.) **Torto Arado**: perspectivas críticas. Catu: Bordô-Grená, 2022. p. 20-38.
- LUKÁCS, G. Narrar ou descrever? Tradução: Giseh Vianna Konder. In: LUKÁCS, G. **Ensaio sobre Literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 47-99.
- _____. Notas sobre o romance. In: NETTO, J. P. (Org.). **Georg Lukács**: Sociologia. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1992. p. (177-188).
- NASCIMENTO, L. A. As vozes encantadas do jarê. In: CANDIA, L.; CABRAL, R. D. M. (Org.) **Torto Arado**: perspectivas críticas. Catu: Bordô-Grená, 2022. p. 118-134.

OLIVEIRA, L.; LUIZ, L. Reflexões sobre o conceito de literatura afro-brasileira em Torto Arado. In: CANDIA, L.; CABRAL, R. D. M. (Org.) **Torto Arado: perspectivas críticas**. Catu: Bordô-Grená, 2022.

OTSUKA, E. T. Lukács, realismo, experiência periférica (Anotações de Leitura). **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 15, n. 13, 2010.

PELLEGRINI, T. De bois e outros bichos: nuances do novo Realismo brasileiro. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, UnB, n. 39, jan./jun. 2012a, p. 37-55.

_____. Realismo: modos de usar. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, UnB, n. 39, jan./jun. 2012b, p. 11-17.

OTSUKA, E. T.; RABELLO, I. D. Considerações sobre o romance de Itamar Vieira Júnior. **A Terra é redonda**, São Paulo, 10 maio 2022. Disponível em: <<https://bit.ly/3fimX1A>>. Acesso em: 24 de set. 2022.

REZENDE, B. A. Representações do corpo feminino silenciado em Torto Arado. In: CANDIA, L.; CABRAL, R. D. M. (Org.) **Torto Arado: perspectivas críticas**. Catu: Bordô-Grená, 2022. p. 39-56.

RODA VIVA. **Afinal, em que época do Brasil se passa ‘Torto Arado’? Confira a resposta de Itamar Vieira Junior**. YouTube, fev. 2021. Disponível em: <<https://bit.ly/3m0WJSh>>. Acesso em 22 set. 2022.

SCHØLLHAMMER, K. E. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, UnB, n. 39, jan./jun. 2012, p. 129-148.

UCHOA, P. 'Capitães da Areia': o dia em que o Estado Novo queimou um dos maiores clássicos da literatura brasileira. **BBC News**, Londres, nov. 2017. Disponível em: <<https://bbc.in/3LAI5ks>>.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Torto Arado**. São Paulo: Todavia, 2019.