'pro inferno do inconsciente': dívida e culpa na configuração trágica do romance essa terra de antônio torres

"Toward the hell of the unconscious": debt and guilt in the tragic configuration of the novel *The Land* by Antônio Torres

Renata Santos Rente*

^{*}Doutora em Teoria Literária pela Universidade de São Paulo. E-mail: renata.rente@usp.br

Resumo:

O romance Essa Terra de Antônio Torres dramatiza o conflito entre as expectativas positivas em relação ao progresso e o modo como ele se impõe com violência gerando crises agudas, sofrimento, loucura e morte. O desfecho da trajetória de Nelo, personagem que depois de vinte anos vivendo em São Paulo retorna à terra natal e se suicida, suscita uma série de indagações acerca do sentido do processo social do qual a migração participa. Neste artigo propomos uma análise da configuração trágica do romance tendo em vista a complexidade da experiência que ele formaliza e os vínculos dessa experiência com um processo mais geral de imposição das relações sociais capitalistas, considerando a particularidade dessa imposição no contexto da formação nacional brasileira. O infortúnio dos personagens e os conflitos que eles vivenciam tanto externa quanto internamente configuram uma experiência que podemos reconhecer como trágica à medida que recompomos os vínculos entre a dimensão pessoal e social da experiência. Destacamos, em especial, a presença da culpa para examinar como o romance dramatiza a formação do sujeito moderno, ao mesmo tempo dotado e destituído de autonomia, aspecto que nos parece decisivo para apreender a experiência trágica que nos é contemporânea.

Palavras-chave: Essa Terra; Antônio Torres; culpa; tragédia; migração.

Abstract:

The novel The Land by Antônio Torres dramatizes the conflict between the positive expectations of progress and the way it imposes itself through violence, causing crisis, suffering, insanity and death. The outcome of Nelo's life trajectory as he moves back to his birthplace after spending 20 years in São Paulo and commits suicide raises a set of issues about the meanings of the social process in which migration takes part. In this article we propose an analysis of the tragic configuration of the novel by taking into account both the complexity of the experience that it shapes and its ties to a broader process of imposition of capitalist social relations, considering its particularity within the context of the national formation of Brazil. The misfortune of the characters and the conflicts that they live, externally as well as internally, shape an experience we can acknowledge as tragic as we reestablish the links between the personal and the social dimensions from the experience. We mainly highlight the presence of guilt in order to investigate the way in which this novel dramatizes the constitution of the modern subject, simultaneously endowed with and deprived of autonomy, a decisive aspect to grasp our contemporary tragic experience.

Keywords: The Land; Antônio Torres; guilt; tragedy; migration.

Essa Terra: redimensionando a tragédia

Foi esse Junco que Nelo encontrou, vinte anos depois. Mas foi também sua chegada que trouxe uma modificação sutil e embaraçosa ao rumo de um progresso que parecia inabalável, aos olhos de todos nós.¹

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

Já nas primeiras páginas, o romance nos coloca diante de uma situação de alta potência dramática que evoca o sentido trágico como marca e como marco da narrativa. Tal situação parece antecipar o desenlace da trama. Mal ela começa a se esboçar e uma espécie de desfecho se enuncia: *foi assim*, tomando como ponto de partida uma situação "acabada" decisiva para o seu desenvolvimento. O sentido trágico se inscreve também na generalidade da experiência dos personagens, sobretudo porque o romance retoma um tema caro à literatura brasileira: a

migração dos nordestinos, que adquiriu estatuto literário na figura emblemática do retirante e da "tragédia coletiva do sertanejo" (VASCONCELOS, 2001, p. 166).

Via de regra, essas duas referências permitem atribuir ao drama dos personagens uma qualidade trágica, constantemente nomeada, mas muitas vezes pouco examinada. Essa qualidade não se restringe ao tratamento de uma história que "em si" seria trágica, oferecendo elementos para examinarmos de que modo ela se torna trágica em seu significado histórico e social, tendo em vista aquilo que o romance formaliza. Entendemos que a dimensão trágica no romance extrapola os elementos mais diretamente identificáveis à teorização clássica da tragédia, e justamente por isso permite chegarmos à "tragédia por muitos caminhos" (WILLIAMS, 2002, p. 29) apreendendo-a enquanto forma em processo, cujo exame permite compreender "mais a fundo o contorno e a conformação de uma cultura específica" (WILLIAMS, 2002, p. 69). Propomos neste artigo uma análise que evidencie o modo como a tragédia se constrói a partir da dramatização da experiência dos personagens e da impossibilidade de dissociar a dimensão pessoal e social dessa experiência.

Nossa leitura se fundamenta no exame de alguns pressupostos que informam as representações sociais e a teoria literária, propondo que elas sejam vistas como co-constitutivas do modo como reconhecemos a tragédia não apenas na sua qualidade de forma artística, mas na qualidade de experiência social. Esse exame parte da interlocução com o estudo de Raymond Williams sobre a tragédia moderna, no qual o autor apresenta uma perspectiva

importante para pensarmos a maneira pela qual ela foi teorizada na modernidade. Sua defesa de que o tipo de experiência a que estamos sujeitos em nossa própria época pode ser considerada trágica é uma tomada de partido contra o caráter universalizante das teorias sobre a tragédia, que restringem o trágico ao domínio da arte dramática e a tragédia àquelas obras cujos requisitos só poderiam ser atendidos em períodos específicos, recusando-se em "considerar que a tragédia moderna seja possível" (WILLIAMS, 2002, p. 70).

Ao tratar da tragédia grega como forma dramática específica, Williams a compreende não como uma "realização estética ou técnica que possa ser isolada", mas como forma "enraizada numa estrutura de sentimento precisa" (WILLIAMS, 2002, p. 36). O modo como ele trata a persistência da tragédia considera, por isso, que o fundamental para a sua teorização é o reconhecimento das "variações da experiência trágica (...) interpretadas na sua relação com as convenções e as instituições em processo de transformação" (WILLIAMS, 2002, p. 70). Para o autor a separação entre "tragédia" e tragédia, num certo sentido "inevitável", encobre relações e conexões que o uso "vulgar" da palavra mantém com a tradição. É na intersecção entre a tradição e a experiência que ele busca apreender a experiência trágica moderna, interessando-se pelo modo como a tragédia está associada a determinados acontecimentos, modo de reagir a eles e de interpretá-los.

Essa interlocução permite realcar um aspecto decisivo da experiência dramatizada em Essa Terra: a tragédia não reside nos acontecimentos, mas no modo como são vivenciados e interpretados. Os personagens não são apresentados apenas como vítimas de forças externas, pois os conflitos são dramatizados de maneira que o infortúnio se apresente também como consequência de suas escolhas. A dimensão trágica dessa experiência envolve as contradições de ser sujeito sociabilidade moderna. sujeito que precisa reconhecer-se livre, autor de seu destino e responsável pelas próprias ações. Não obstante, como sujeito sujeitado (HEIDEMANN, 2004, p. 27), as escolhas se realizam diante de um conjunto limitado de possibilidades e tomam a forma de uma relação onde os agentes personificam as forças atuantes em aspectos contraditórios, experimentando seus simultaneamente a posição de sujeito e objeto. Esse aspecto é decisivo também para a apreensão da tragédia e da especificidade da experiência trágica moderna que ganha forma a partir de situações cuja historicidade não pode ser subtraída, especialmente porque a desdita dos personagens dramatiza a tensão entre crença e experiência, num contexto onde uma forma social de mediação se torna dominante e confronta as respostas transcendentes como a ira divina ou as forças incontroláveis da natureza.

O exame de *Essa Terra* se mostra proveitoso para apreender essa especificidade, pois, embora lide com as personificações das forças divina e da natureza — que por vezes parecem atuar de modo inexorável sobre o destino dos personagens —, o romance coloca em cena um conjunto de relações

complexas cujas posições não são fixas, bem como sentidos que não se deixam apreender como resultado de uma relação causal. Vale destacar que esse conjunto não é apresentado pressupondo o social como contexto ou pano de fundo cujas forças em conflito seriam responsáveis por determinar o destino dos personagens, como se eles não tomassem parte na ação.

Nesse sentido. é importante ter em consideração que o tratamento que o romance dedica à migração, embora remeta ao modo como essa temática se consolidou na literatura brasileira, constrói uma imagem dela como experiência, tratamento que não coincide com as interpretações clássicas por meio das quais ela é apresentada como fenômeno destacado e explicável a partir de fatores conhecidos. Grosso modo, a migração Nordeste-Sudeste foi interpretada sob a perspectiva das desigualdades regionais e da coexistência de dois Brasis: um moderno e desenvolvido onde o progresso avançava a todo vapor, representado, sobretudo, dinamismo econômico de São Paulo; outro atrasado e subdesenvolvido, onde o progresso se fazia ausente, pela decadência da representado economia nordestina e, sobretudo pela miséria dos habitantes do sertão. Essa visão dualista alimentou uma imagem cristalizada e pitoresca do sertanejo nordestino, bem como contribuiu para fortalecer as expectativas positivas em relação ao progresso, projetando tudo aquilo que parecia indesejável e abominável para fora do processo social em curso na mesma medida que projetava o progresso como a redenção dos males

que esse mesmo processo havia engendrado.

Isso não significa dizer que o romance não dê margem para que essa perspectiva se reponha, inclusive vale notar que importantes leituras a ele dedicadas enfatizam as desigualdades regionais para ressaltar a atitude de denúncia do escritor. Não obstante, entendemos que o cerne do romance é justamente o tensionamento dessa perspectiva, já que oferece elementos para encararmos o atraso como construção derivada da própria presença do progresso e não de sua ausência.

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

Isso porque, como dissemos, a dimensão social não se faz presente como referência a um contexto, como pano de fundo no qual os personagens, por assim dizer, se inserem, e a observância desse tratamento tem pelo menos duas consequências para a análise que estamos propondo. No tocante às escolhas narrativas, a análise permite reconhecer a especificidade desse romance em relação ao conjunto da literatura brasileira, em especial os avanços que ele apresenta quando comparado à atitude disjuntiva que predominou na ficção regionalista e no romance social ². No tocante aos resultados desse tratamento. pensamos que essa análise é uma entrada para interpretarmos o modo como o romance articula a dimensão pessoal e social da experiência pondo em perspectiva o processo social.

Não sendo pano de fundo, a dimensão social não emerge de um contexto que pode ser apreendido independentemente da maneira como os personagens formulam a própria experiência. E, nesse sentido, é importante observar que o ponto de vista narrativo se constrói a partir da perspectiva de personagens implicados na trama. O exame do ângulo narrativo é fundamental para apreendermos o modo como o romance complexifica essa experiência e desestabiliza as expectativas do leitor em relação ao repertório figurativo cristalizado em torno da migração.

"E foi assim"

Num primeiro momento (e de modo predominante), o romance é narrado da perspectiva do personagem Totonhim, irmão mais novo de Nelo, que no capítulo de abertura narra o que aconteceu minutos antes de se deparar com o do pescoço do irmão "pendurado na corda, no armador da rede" (TORRES, 2014, p. 13). Tomando como ponto de partida o retorno e o suicídio de Nelo, a narração vai sendo construída da perspectiva desse personagem irmão apresenta 0 como protagonista. aue estabelecendo uma distância a partir da qual passa a atuar como espécie de narrador-testemunha que, durante toda a primeira parte, por meio de avanços e recuos no tempo, situa a partida e o retorno do irmão bem como a reação diante de sua morte.

Intitulada Essa Terra me chama, a primeira parte se concentra nesse movimento pendular ao qual sobrepõem outros movimentos se narrativos relacionados às diferentes atitudes do narrador. Quando apresenta diálogos e situações que se passam na cena pública, Totonhim se retira e assume uma atitude descritiva, sentindo-se à vontade para tecer com agudeza comentários sobre a vida comezinha do povo, ao mesmo tempo em que expõe criticamente a instância mesma dessa visão generalizante. Quando, por outro lado, apresenta cenas e diálogos em que esteve diante do irmão, o narrador assume uma atitude distinta, tecendo comentários sobre o que sentiu e expondo a própria consciência de forma dramática, atitude que, aos poucos, vai revelando a posição implicada que ele ocupa na trama. Associado a essa oscilação entre a posição de protagonista e testemunha, observamos um movimento de aproximação do ponto de vista de

Totonhim com o ponto de vista dos outros personagens, movimento que atravessa todo o intensifica romance alguns procedimentos. esboçados são nessa primeira parte, que responsáveis pela ambivalência pela indeterminação que estruturam o romance.

Um momento chave em que podemos observar a intensificação desses procedimentos ocorre quando o ângulo narrativo passa da perspectiva de Totonhim para a de Nelo. Trata-se do capítulo dez da primeira parte, no qual observamos não apenas uma mudança da voz narrativa como também uma mudança de registro e de tom, engendrando uma narração implicada e confusa que desestabiliza a posição do leitor, já que aquele narrador que vinha apresentando a história desaparece para dar lugar à dramatização da consciência de Nelo, personagem colocado no centro durante essa primeira parte.

"Um conselho a respeito do tempo"

Estruturado como uma espécie de conto, que destoa do andamento narrativo predominante, o capítulo dez retoma imagens, motivos e situações antecipados nos diálogos e nos comentários dos capítulos anteriores: como é o caso do conflito de Nelo com a mulher; da pena que ele demonstra ter em relação à perda sofrida pelo pai; da necessidade de dinheiro como móvel da mudança para São Paulo; da penúria financeira do personagem. Elementos que irrompem na dramatização da consciência de Nelo em meio à narração de uma situação de violência que ele

vivência na cidade.

O fato de se tratar de uma situação de violência, precisamente uma cena de espancamento na qual Nelo figura na posição de vítima, é extremamente significativo para examinarmos alguns aspectos que se repetem na dramatização de sua consciência. Grosso modo, tanto a situação colocada em primeiro plano quanto os elementos que irrompem em meio a sua narração reconstituem a trajetória do personagem, revisitam as motivações e implicações de sua mudança para a cidade, dramatizando a impossibilidade de voltar atrás e as incertezas em relação ao futuro. Entre as imagens que se repetem e trazem à superfície as obsessões do personagem, delas podem ser consideradas duas para examinarmos de que modo a situação de violência colocada em primeiro plano alude à violência como fundamento da sociabilidade mediada pelo dinheiro e à presença da culpa como manifestação da consciência atormentada do sujeito que é ao mesmo tempo dotado e destituído de autonomia.

A primeira delas é a imagem da mão do pai oferecendo um chapéu, que irrompe no início da situação colocada em primeiro plano, instaurando uma atmosfera onírica naquilo que à primeira vista se anunciava como uma espécie de relato.

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

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

A segunda é a imagem do dinheiro, que se insinua em vários momentos dessa dramatização e está associada, entre outros motivos, à regeneração do personagem, à tentativa de reparar a perda do pai e àquilo que o teria motivado a migrar. A repetição dessa imagem no final do capítulo expõe a tensão de vida e morte que o personagem experimenta na "grande capital":

Zé está me matando. Eles estão me matando. Deve ser uma dúzia de homens, fardados e armados. Aqui, no meio da rua. Na grande capital.

Dinheiro, dinheiro, dinheiro.

Cresce logo, menino, pra você ir para São Paulo.

Aqui vivi e morri um pouco todos os dias.

No meio da fumaça, no meio do dinheiro. Não sei se fico ou se volto.

Não sei se estou em São Paulo ou no Junco.

- Levanta, corno.

Eles me mandaram dançar um xaxado. Não posso, não agüento, não suporto. Voltaram a me bater.

O homem na janela deve ter saído da janela. Apagou a luz, desapareceu, foi dormir.

São Paulo é uma cidade deserta.

Outra pancada e esqueci de tudo. (TORRES, 2014, p. 62-63).

Essas imagens podem ser examinadas a partir de alguns aspectos relacionados à partida e ao retorno do personagem que envolvem as figuras do pai e da mãe. Embora o romance ofereca uma imagem complexa das posições que os personagens ocupam na trama, a caracterização do pai e da mãe no modo como eles se posicionam em relação à partida do filho mais velho é representada pelo signo da oposição. Nessa relação, o pai personifica os valores tradicionais, o trabalho com a terra e o desejo de que esses valores se perpetuem na geração dos filhos, sendo, portanto, contrário à partida de Nelo. A mãe personifica os valores do novo, a busca por melhores condições de vida na cidade e o anseio de escolarizar os filhos, por isso incentiva o filho a partir. projetando nele a possibilidade de redenção das condições depauperadas da família.

Essas posições são encenadas no modo como Nelo experimenta internamente o conflito e se condensam nessas imagens que irrompem na dramatização da consciência do personagem. O aparecimento da mão do pai oferecendo o chapéu manifesta o sentimento de culpa por não ter seguido o conselho do pai e por ter contrariado sua vontade de que os filhos permanecessem na terra. No capítulo quatro da terceira parte, no qual o romance nos coloca novamente diante da dramatização da consciência de Nelo, a referência ao chapéu é retomada num contexto que explicita sua relação com o pai e com a consciência culpada do personagem:

[...] enquanto esteve olhando as estrelas pensou no pai. Alguma coisa que tinha muito a ver com o sereno da noite. Um conselho antigo a respeito do tempo, que nunca mais

se esquecera:

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

Quase toda noite sonhava com o pai lhe dizendo isso de novo. Via-o mastigar as palavras, do mesmo jeito que sua mãe gostava de mastigar uma capa de fumo. Acordava e não conseguia dormir mais. Ficava pensando. Pensando e achando que passara a vida com a cabeça no tempo porque, ao sair de casa, esquecera de apanhar o seu chapéu. (TORRES, 2014, p. 122).

Por sua vez a imagem do dinheiro, enfatizada no final do capítulo dez, parece plasmar a motivação da busca que prefigura a destruição do herói. Na repetição dessa imagem, ecoa a exortação da mãe para que o filho crescesse logo para ir para São Paulo e, embora esteja implícita, fica evidente pela justaposição que a motivação decisiva está referida ao dinheiro. A articulação dessas imagens é extremamente significativa quando pensamos na situação-limite experimentada pelo personagem. São Paulo aparece caracterizada como a capital da fumaça, dos carros e das fábricas: do dinheiro. Nela, o personagem vive e morre "um pouco todos os dias". A impossibilidade de permanecer ou voltar, também retomada no quarto capítulo da terceira parte, enfatiza que o sofrimento e a morte do personagem se configuram não apenas no gesto derradeiro, mas na sobreposição das pressões que ele experimenta cotidianamente em sua vida na cidade e que remetem

às pressões que estão implicadas na motivação da partida: "— É por isso que não sei se volto ou se fico. Acho que agora tanto faz. Porque o tempo que comeu o meu chapéu de palha, agora está comendo o lugar que eu deixei em São Paulo." (TORRES, 2014, p. 124).

A fala que o pai dirige ao filho morto, no final da primeira parte, parece sintetizar o vínculo entre a dimensão da vontade implicada na escolha e o contexto de pressões em que essa escolha se realiza. O provérbio "Sua alma, sua palma. Sua capela de pindoba" está relacionado ao arbítrio individual e a uma escolha feita em detrimento de um conselho, aquele que teima em não seguir o conselho, ao escolher, se torna responsável pela própria sorte. Mas como as escolhas do personagem não podem ser destacadas dos limites e das pressões que ele experimenta é preciso reconhecer que a culpa não é tributária de uma escolha específica e sim, como elemento constituinte da consciência do sujeito, do próprio imperativo de tornar-se sujeito.

O conselho a respeito do tempo, que o personagem não seguira ao esquecer-se de pegar o seu chapéu, sugere pensar que a culpa não está relacionada a uma escolha equivocada, como se houvesse a possibilidade de mudar o curso de um processo violento que assume a forma de um movimento cego e automático. Não por acaso a monstruosidade desse processo pode se revestir do caráter inexorável da ação de forças divinas ou de uma ordem natural que transcende a capacidade de resistência e pode ser interpretada como uma condenação prefigurada:

E este sol ia secando tudo, secando o coração dos homens, secando suas carnes até os ossos, secando-os até sumirem — e lá se vai o tempo, manso e selvagem, monótono como uma velha praça que faz força para não ir abaixo, como se isso não fosse inevitável, como se depois de um dia não viesse outro com seus dentes afiados, para abocanhar um pedaço das nossa vidas, deixando em cada mordida os germes da nossa morte. E está é a pior das secas. A pior das viagens.

[...] Nascemos numa terra selvagem, onde tudo já estava condenado desde o princípio. (TORRES, 2014, p. 123-124).

Embora sobreponha interpretações aparentemente incompatíveis, a dramatização da consciência do personagem sugere que se leve em consideração aquilo que é inconsciente e está relacionado à própria forma de consciência do sujeito que se assenta na inconsciência da forma social naturalizada (KURZ, 1993, p. 23). Não por acaso enfatizamos a importância do movimento que apresenta os personagens de uma perspectiva distanciada para confrontá-la nos momentos em que aproxima o leitor da experiência e, por assim dizer, incorpora à narrativa o inconsciente, a desorientação, a loucura, o desespero, a perda do controle. Abstraindo esse movimento, a primeira parte poderia ser lida, pela síntese oferecida pelo título Essa Terra me chama, como representação dos chamados dirigidos ao protagonista: o chamado da cidade grande e a promessa de prosperidade, as expectativas de que a vida melhore; o chamado da terra natal que o faz retornar e completar uma espécie de sina de enlouquecimento e morte. Nesse registro, como

também sugerem os títulos das outras partes, os protagonistas figuram como objetos de uma ação movida por forças externas a eles. E nos parece particularmente significativo que na designação das partes que sintetiza, por assim dizer, a ação colocada em primeiro plano, a terra apareça personificando essas forças que atuam sobre os personagens.

Considerando, entretanto, a ambivalência e a indeterminação implicadas nos enunciados dos títulos⁴, bem como a sobreposição das interpretações que complexificam a ação, pensamos que o sentido trágico que se inscreve na trama a partir do desfecho da trajetória de Nelo não se restringe a não-realização da busca por melhores condições de vida que aparece como uma de suas motivações. A ênfase no desfecho oblitera o processo, já que a expectativa de realização pessoal via conquista de riqueza material se estabelece nos termos de uma forma social de dominação onde a realização como sujeito implica, simultaneamente, a sua destruição. Como forma em processo, o trágico se engendra nessa dramatização, ao por em cena a tensão entre o espaço de experiência e o horizonte de expectativas (KOSELLECK, 2006, p. 305) característica do tempo histórico contemporâneo.

Quando consideramos, por exemplo, a expectativa de Nelo de que se ele conseguisse ajudar o pai a comprar de novo a casa da roça "tudo" poderia melhorar, podemos perceber um impasse, pois os conflitos só começam a se apresentar vinculados à falta de dinheiro quando a presença dele se intensifica. Nesse sentido, cabe perguntar sobre a qualidade da relação social que coloca a presença do

dinheiro e, se o dinheiro, nessa manifestação supostamente neutra, poderia fazer com que "tudo" melhorasse. Isso não significa identificar a presença do dinheiro como a origem do mal que acomete os personagens, significa, antes, reconhecer que dinheiro e mercadoria, como categorias históricas, devem ser criticadas como momentos da forma social de dominação onde a relação entre os próprios homens assume para eles a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas, o que implica a "busca crítica dos rastros que o capitalismo apagou sistematicamente" (KURZ, 1999, p. 2). Em nossa análise, entendemos que um dos principais caminhos interpretativos de Essa Terra está relacionado ao movimento de por em perspectiva o processo social, a partir de um movimento que toma o passado não como coisa morta, acabada, mas para apreendê-lo na relação com o presente. Ambos como momentos indissociáveis do processo que ganha forma a partir da experiência dos personagens, assim como a relação com os lugares expõe a impossibilidade de dissociar as feições atrasadas e modernas.

Essas feições emergem da relação em que o moderno aparece como potência de redimir e superar o atraso. Os termos opostos se configuram na relação e parecem se definir mais a partir das expectativas em relação ao moderno do que a partir daquilo que a modernização realiza. Nesse sentido, não é forçoso dizer que a expectativa em relação ao progresso concentrou a "imagem da felicidade" que em nossa época esteve "indissoluvelmente ligada à de redenção" (BENJAMIN, 2012, p. 242) e, no caso do

Brasil, especialmente à ideia de superação do atraso. Reconhecemos no romance a dramatização dessas expectativas na experiência contraditória dos personagens e, a partir dela, buscamos apresentar momentos da formação dessa sociabilidade em que categorias como a do dinheiro se autonomizam e passam a mediar as relações como entidades quase naturais.

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

Embora o vínculo entre pai e filho seja distinto daquele que caracteriza a tradição, como experiência que se transmite entre gerações, é notória a repetição dessa estrutura na dramatização da consciência do pai que, como o filho, também experimenta uma espécie de morte, se culpa por não ter seguido o conselho e interpreta a própria queda como destino prefigurado numa condenação inicial. Nesse sentido, é justamente a ruptura com a tradição que configura o vínculo que vemos dramatizado ao longo do romance e, de modo especial, na segunda parte que se concentra na figura do pai.

Juros em arrependimento

Intitulada Essa Terra me enxota, a segunda parte, diferente da primeira, não é dividida em capítulos e se concentra na ação de um único personagem; ela apresenta uma divisão em blocos. sempre iniciada de modo a retomar a cena colocada em primeiro plano ou desencadeada por algum elemento das diversas interrupções que constituem a maior parte da narrativa. Em primeiro plano, temos a narração do dia em que o pai deixa a casa e as terras que teve de vender para saldar a dívida com o banco. Essa ação compreende o intervalo entre o nascer e o pôr do sol, respectivamente, o momento em que o pai desperta e o momento em que parte para Feira de Santana. Nela, já não estamos diante de um narrador em primeira pessoa, qualquer que seja o ângulo a partir do qual ele fale, e sim de um narrador em terceira pessoa que se refere ao personagem como "ele", a partir de uma posição de distanciamento. Esse distanciamento é relativo à instância que funda a narrativa, já que tanto no tom como no estilo a perspectiva do narrador parece fundir-se com a do personagem.

A ação é apresentada na forma da cena, na qual os gestos e os pensamentos do "velho" são seguidos de comentários sobre o impacto que essa situação provoca no personagem. Esse impacto é enunciado pela voz narrativa que nos coloca diante da cena, mas, o ângulo assumido pelo narrador nos aproxima da percepção do personagem:

O velho bateu a cancela, sem olhar para trás. Mas não pode evitar o baque, o último baque: aquele estremecimento que fez suas pernas bambearem, como se não quisessem ir. Pensou: — Benditas são as mulheres. Elas sabem chorar.

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

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

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

Aos poucos, essa cena passa para o plano periférico e os pensamentos do personagem ocupam o primeiro plano, evocando uma série de eventos que compõem a atmosfera do "baque da cancela". Todos esses eventos conduzem a narrativa para um momento anterior àquele do retorno e do suicídio de Nelo: momento que compreende uma série de outros. onde eventos e representações relacionados ao contexto de mudança ganham seu lugar na tessitura narrativa. A ação colocada em primeiro plano nessa segunda parte traz muitos elementos para pensarmos nas medições que complexificam esse processo. O baque da cancela, que sintetiza o impacto da situação vivenciada pelo personagem ao ter que deixar a roça, não se refere simplesmente à pressão sofrida diretamente por uma relação implacável com o banco. Não se trata de diminuir a importância da chegada do banco e da mudança que ela consubstancia nas relações, e sim considerar os diferentes momentos que compõem o processo que ganha significação a

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

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

Embora o título dessa segunda parte remeta, num primeiro momento, à imagem consagrada da seca ou às relações de poder que "enxotam" da terra, a ação apresentada envolve uma trama complexa que não se reduz a ilustrar a expectativas despertadas pelo título. Ainda assim, mesmo tendo como referência a não-coincidência, é preciso ter em conta como esse modo de conceber a situação, a partir da ação de forças externas, vai de encontro às representações do personagem. E em relação a esse aspecto é significativo observar que, durante toda a segunda parte, a perda da terra estará associada ao conflito com a mulher, insistentemente sendo apresentada como consequência direta desse conflito, no sentido de que o personagem atribui à esposa a culpa pela sua ruína. Nesse movimento, entretanto, os conflitos que aparecem como externos ao personagem são apresentados também internamente, trazendo à tona aquilo que é inconsciente, que foge ao controle e faz emergir nexos inesperados.

A imagem da terra, aquilo que ela designa, é antes um conjunto de relações em processo e, nessa segunda parte, de modo especial, esse conjunto é dramatizado mediante uma série de situações que adquirem significado a partir do infortúnio do personagem. Embora as transformações implicadas nesse processo envolvam toda a família, o significado que elas têm para o pai se singulariza já que ele é apresentado como aquele que fora atingido de modo decisivo. Considerando que "essa terra" designa um conjunto de relações em transformação, entendemos que "essa terra me enxota", mais do que apresentar a perda da terra a partir das suas "causas" e do impacto que ela tem sobre o "velho", dramatiza o modo como os personagens atuam personificando categorias que se objetivam nesse conjunto. O ângulo escolhido favorece essa dramatização, pois o narrador, limitando sua participação na direção da cena, concentra-se nas representações do personagem que "sofre" a ação. Desviando-se do registro factual de um

processo que poderia ser definido a partir de uma relação causal, esse ângulo permite abarcar nexos mais sutis, por meio dos quais o conflito entre os personagens, embora apareça rigidamente polarizado, pode ser apreendido a partir daquilo que eles personificam e a partir das contradições que essa relação engendra.

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

A pressuposição de que o trabalho familiar representado no romance constitui outro modo de produção não permite perceber, nessa relação que reúne "unidade produtiva e lar" (BOECHAT, 2013, p. 142), um processo de expropriação em curso, onde as abstrações da mediação da mercadoria se fazem sentir, não obstante a produção direta dos meios de vida apareca como finalidade que nega a produção mercantil. Nessa segunda parte, vemos sintetizados momentos determinantes da expropriação que se engendra nas relações de produção particulares, e que não se refere somente à esfera da produção projetada no acesso aos meios de subsistência como forma de organização do trabalho destacada e distinta das relações reconhecidamente capitalistas. Ela se refere a momentos importantes da reprodução social nesse contexto no qual as necessidades não se reduzem a "encher barriga" (TORRES, 2014, p. 68), e o acesso à terra está relacionado a uma forma particular de apropriação territorial que engendra diferentes expedientes para mobilizar trabalho.

Tendo como referência o modo como a expropriação comumente é entendida e apresentada, o aspecto que mais chama atenção nessa segunda parte é o vínculo entre a perda das terras e a migração para as cidades. A maneira como esses dois eventos são apresentados, tendo em vista a trajetória do pai e do filho mais velho, faz com que eles não só se articulem como coincidam com a chegada do banco. Na primeira parte, Totonhim apresenta a partida de Nelo em conexão com a chegada dos homens do banco, expressa na admiração que Nelo demonstra em relação àquilo que eles representam. Se recordarmos, entretanto, os elementos dramatizados aparecem no capítulo perceberemos como as motivações implicadas na decisão de partir remontam a outros momentos e personagens. Entre esses personagens está justamente a mãe, a quem o pai atribuirá a culpa pela sua ruína e, nesse sentido, é interessante observar um movimento que se arma nessa segunda parte onde essa culpabilização sempre retorna, mas cada vez compondo um quadro mais ampliado e complexo do que se apresenta à primeira vista.

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

Desse modo, a ênfase no conflito com a mulher merece ser avaliada tendo em vista as pressões que os personagens experimentam e o modo como eles internalizam essas pressões, já que aquilo que eles personificam está em relação com um processo que envolve diferentes momentos da experiência pessoal e social. Quando atribui a culpa pelas mudanças à mulher, o personagem parece estar convencido de que "se a mulher não tivesse endoidecido por esse negócio de cidade e os filhos tivessem ficado, ele não precisaria de trabalhadores, não precisaria de dinheiro de banco nenhum" (TORRES, 2014, p. 79). Mas, se nessa avaliação, a necessidade de tomar dinheiro

emprestado do banco aparece como consequência da decisão da mulher, outros momentos se dão a conhecer pondo em evidência pressões e motivações que não se reduzem a esse conflito. Quando, por exemplo, o personagem se questiona por não ter seguido o conselho do sogro, se justifica recordando a vez em que tinha experimentado uma plantação bemsucedida:

Ocorre que uma vez tinha experimentado uma plantação de fumo, que deu certo. Foi um ano de muita fartura. Sobrou dinheiro para rebocar e caiar toda a casa, que por anos e anos incandescia as vistas de quem passasse pela estrada. Tirava-se o chapéu para o homem bem de vida que morava nela. Fez até um balaústre no avarandado e pintou as portas e as janelas de azul. Arrancou as velhas pedras do chão, que substituiu por tijolos novos, como nas casas dos fazendeiros afortunados. Comprou roupa nova para ele, a mulher e os filhos, duas roupas para cada um. Naquele ano também lhe disseram que fumo era novidade, torrava-se os cabelos da cabeca na plantação, porque fumo dava muito trabalho e acabava por não render nada. Pura amofinação. Ele tinha a mulher e os filhos para o eito. não gastou muito e encheu a burra. Uma dinheirama que não acabava mais. Pensou que com o sisal ia dar a mesma sorte [...] (TORRES, 2014, p. 85-86).

Nessa recordação percebemos a presença elementos que complexificam a imagem desse personagem caracterizado, de modo geral, como representante de um modo de vida tradicional, sobretudo, em oposição à mulher que teria "endoidecido por esse negócio de cidade". Da perspectiva da mulher, a reprodução da família envolve necessidades que não se reduzem a "encher barriga", já que a escolarização e o acesso a outras vantagens que a cidade oferece também passam a se apresentar como necessários para a reprodução

social nesse contexto. Mas embora o marido aponte as aspirações da mulher como "mania" ou "vaidade" em oposição à ideia de necessidade, ele também parece reconhecer necessidades que envolvem mudanças e dependem da aquisição de dinheiro. Ouando, por exemplo, ele se orgulha da reforma que fez na casa, ou quando reconhece a relação entre a casa e a imagem de um homem "bem de vida", bem como quando reconhece a importância que a "roupa nova" representa nesse contexto, vemos que a sua própria concepção em relação aquilo que é necessário para a reprodução não se reduz a "encher barriga". E é significativo notar como a decisão de tomar o empréstimo com o banco é apresentada justamente na relação com a expectativa de que sobrasse dinheiro, assim como ocorrera na plantação de fumo.

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

A pressão exercida pelo banco enreda o personagem num movimento mais amplo no qual "tudo era uma questão de dinheiro" (TORRES, 2014, p. 86). Sempre que essa pressão aparece mencionada parece natural identificá-la a uma pressão que submete as práticas tradicionais corroendo os vínculos do trabalho familiar. O dinheiro aparece então como o fruto proibido, sobretudo o "dinheiro do banco", cujo empréstimo representa o momento da queda do marido, já que "se a mulher não tivesse endoidecido por esse negócio de cidade" ele "não precisaria de dinheiro de banco nenhum" (TORRES, 2014, p. 79). A representação pecaminosa, evocada pelo personagem, parece reforçar tanto a culpabilização da mulher, como a interpretação de que estamos diante de uma "interação abrupta" com uma sociabilidade externa regida pelo dinheiro.

Mas é preciso não perder de vista as mediações e as personificações implicadas na trama. Pois, enquanto o empréstimo com o banco aparecia como alternativa para permanecer na terra e possibilidade de provar para a mulher que "era a roça que enchia barriga" (TORRES, 2014, p. 86), a plantação de sisal ia ao encontro dos desejos e necessidades do personagem como promessa de realização futura e, a esse título, é significativo como nesse momento ele se refere à plantação com entusiasmo "as verdes palmas de rua roça" (TORRES, 2014, p. 86). Suponhamos que os filhos tivessem permanecido na terra, e que a produção se realizasse sem recorrer ao empréstimo com o banco. Ainda assim, a satisfação das necessidades da família envolveria não apenas os produtos acessados por meio do trabalho próprio, mas também mercadorias que só podiam ser acessadas mediante dinheiro.

Como podemos notar na referência à plantação de fumo, a finalidade dessa produção não consistia em satisfazer diretamente as necessidades da família na qualidade de valor de uso, mas sim, por intermédio do valor de troca, permitir o acesso a mercadorias produzidas por trabalho alheio. A necessidade de que a mercadoria produzida se realize enquanto valor de troca para o produtor, depois de percorrer todas as etapas do processo produtivo, já contém, por isso, uma possibilidade de crise, no salto do valor do corpo da mercadoria para o corpo do dinheiro, naquilo que Marx designa como o "salto mortal da mercadoria" (MARX, 1984, p. 95). Na relação com o dinheiro do banco, porém, esse salto envolve piruetas onde o produtor é depenado em praça pública pelos agentes que personificam a propriedade do dinheiro investido na produção, indiferentes à realização da mercadoria e aos que dela dependem.

Desse modo, a ruína do personagem não se apresenta como resultado do desconhecimento dos riscos aos quais ele se expõe – "E se você não tiver uma boa safra? Eles lhe tomam tudo compadre" (TORRES, 2014, p. 78) –, mas das pressões que envolvem relações mediadas, personificações e uma racionalidade a serviço de um objetivo irracional, já que a suposta finalidade da produção, que seria a satisfação das necessidades, na qualidade de valor de uso dos produtos do trabalho, se explicita na figura autonomizada do dinheiro que aparece como ponto de partida e ponto de chegada do processo. A relação implacável com o banco que precipita a ruína do personagem não corresponde a um conflito imediato

em relação ao qual o personagem figuraria como vítima de forças externas. No campo de forças implicado nessa ação o banco personifica o cúmulo do absurdo posto em movimento por uma prática também absurda, em processo de naturalização. A relação de vontade encarnada na figura dos agentes econômicos move um processo que se torna independente deles. numa relação de interdependência recíproca que se complementa na dependência reificada. É graças a esse processo que o sisal, produto do trabalho objetivado, se autonomiza face ao produtor:

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

Aqui, como na cena que abre essa segunda parte, o gesto de não olhar para trás significa a tentativa de evitar o baque, evitando confrontar-se com os "pendões secos dos cactos inúteis" que objetivam a sua ruína, com a voz sábia do sogro e com o arrependimento de não ter seguido o conselho, que o torna responsável pela sua própria queda.

Nesse movimento, podemos apreender algumas faces da relação sujeito-objeto constituída por esse "ator" que não é "nem sujeito nem objeto" (KURZ, 1993, p. 19): ele tem de reduzir seus objetos a meros objetos externos, externalizando conflitos que ele experimenta também internamente, termina por se tornar mundo externo para si mesmo objetivando a si próprio a partir de atributos que correspondem à identidade masculina.

O desmoronamento dessa identidade referida a tudo que ele havia perdido e que fazia dele um homem - "três pastos, uma casa, uma roça de mandioca, arado, carros de bois, cavalo, gado, cachorro. Uma mulher, doze filhos", ponto de partida da narração -, é também o ponto de encontro dos eventos evocados nos quais se inscrevem expectativas, desejos, escolhas, pressões, num movimento onde o personagem sente que perde o controle sobre a própria vida; não sem experimentar tomar a vida nas próprias mãos. Nessa armação, o arbítrio dos personagens se mostra decisivo para apreendermos o caráter trágico dessa experiência na complexa "estrutura de sentimento" (WILLIAMS, 2002, p. 36) que o romance oferece.

Nessa articulação a representação pecaminosa desempenha um papel importante e sugere pensar no sentido de ruptura e continuidade dos vínculos familiares. Por um lado, alude à interrupção da tradição onde a autoridade do pai representaria não uma vontade individual, mas uma finalidade que a transcende e se refere a uma ordem natural rompida

pelo pecado da individuação. Por outro lado, acena para a continuidade, já que a trajetória dos filhos, embora represente a ruptura com a tradição, é marcada, como prolongamento da queda, pela culpa que a todos envolve. Não é à toa que na dramatização da consciência de Nelo, a culpa por não ter seguido o conselho do pai desempenha um papel importante, assim como o sofrimento e o sentimento de perda aparecem como vínculo entre esses dois personagens. E, nesse sentido, é significativo que também o pai carregue uma culpa por não ter seguido o conselho do sogro.

Acompanhamos interpretação na desse romance e dos outros dois que compõem a trilogia, uma pergunta em relação à experiência de sofrimento e de morte específica da sociabilidade moderna capitalista. Buscamos apreender de que modo a morte não se constitui apenas como uma experiência de "dissolução física e de fim" (WILLIAMS, 2002, p. 82), mas como princípio formador da vida que persiste. Dessa forma, é relevante que a trajetória do irmão mais novo esteja profundamente marcada pela trajetória do irmão mais velho, e pelo vínculo entre a trajetória do primogênito e a da família como um todo, representada, sobremodo, pela ruína do pai como uma experiência de morte.

Além disso, a experiência de sofrimento dos personagens depende de uma específica interpretação que leve em consideração "a imagem da felicidade" e as expectativas contra as quais a experiência se volta. A experiência de Nelo é marcada pelo sofrimento de uma vida que não corresponde às expectativas alimentadas sobre a mudança para São Paulo, enquanto a experiência do pai é marcada pelo

sofrimento advindo do abandono dos filhos e da perda das terras. Ambas se inscrevem por vias que se contradizem e se complementam: eles sofrem as consequências das próprias escolhas, mas apenas e na medida em que sua busca fracassa, por um deslize seu; eles sofrem as consequências das ações de outros personagens a quem atribuem a culpa pelo seu sofrimento; ou as consequências aparecem como um desígnio em relação ao qual suas escolhas nada podem alterar.

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

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

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

O vínculo entre a dimensão pessoal e social dessa experiência costuma ser buscado no tratamento que o romance dedica à migração, enquanto "fenômeno" associado a um repertório analítico e figurativo, tema de trabalhos sociológicos, de representações artísticas, objeto vivo dos diagnósticos do planejamento e dos discursos políticos. Não descurando a importância de cotejar o

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

Referências

ANDRADE, Gislene Motta de. O mítico e o trágico em Essa Terra. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1981.

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. 8. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012. v. 1.

_____. O capitalismo como religião. Organizado por Michael Löwy. Tradução de Nélio Schneider e de Renato Ribeiro Pompeu. São Paulo: Boitempo, 2013.

BOECHAT, Cássio Arruda. O colono que virou suco: terra, trabalho, Estado e capital na modernização da citricultura paulista. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

HEIDEMANN, Heinz Dieter. Os migrantes e a crise da sociedade de trabalho: humilhação secundária, resistência e emancipação. In: Serviço Pastoral dos Migrantes. (Org.). Migrações: discriminação e alternativas. São Paulo: Paulinas, 2004, p. 25-40.

KOSELLECK, Reinhart. Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2006.

KURZ, Robert. Dominação sem sujeito: sobre a superação de uma crítica social redutora. Revista Krisis, n. 13, 1993. Disponível em http://www.obeco-online.org/rkurz86.htm. Acesso em: 27 maio 2019.

O sentido cultural do século XXI. Publicado na Folha de São Paulo de 28.11.1999 com o título O tédio mortal da modernidade e tradução de José Marcos Macedo. Disponível em http://www.obeco-online.org/rkurz7.htm . Acesso em: 27 maio 2019.
Dinheiro sem valor: linhas gerais para uma transformação da crítica da economia política. Lisboa: Antígona, 2014.
MARX, Karl. O Capital: crítica da economia política. Livro 1, Tomo 1. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
SANT'ANNA, A. R. O suicídio do herói. Revista Veja, São Paulo, n. 408, p. 116, 30 jun. 1976.
TORRES, Antonio. Essa Terra. São Paulo; Rio de Janeiro: Editora Record, 2014.
O cachorro e o lobo. Rio de Janeiro: Record, 1998.
Pelo fundo da agulha. Rio de Janeiro: Record, 2006.
VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. Migrantes dos Espacos (Sertão, Memória e Nação). Letterature

WILLIAMS, Raymond. Tragédia moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

D'America, Roma, v. XXI, n. 87, 2001, p. 161-176.

Notas

¹TORRES, Antonio. Essa Terra. São Paulo; Rio de Janeiro: Editora Record, 2014, p. 54.

- ² Com a exceção da dissertação de Gislene Motta de Andrade, O mítico e o trágico em Essa Terra (1981), a recepção crítica do romance menciona o trágico enquanto qualidade de uma história que envolve situações limites como a ruína do pai, a loucura da mãe e o suicídio do protagonista, mas pouco se debruça sobre a qualidade trágica que se arma na articulação dos elementos ficcionais e das escolhas narrativas responsáveis pelo alcance estético da obra. Por outro lado, a dissertação de Andrade se concentra nos elementos que tocam nos pontos principais da teorização trágica sem, contudo, desdobrar de que modo os elementos especificamente estéticos se articulam com a denúncia social que a autora identifica no romance. Ambas as aproximações interessam para a interpretação que estamos propondo, entretanto buscamos tatear um caminho em que a tragédia seja examinada como forma em processo e apreendida a partir dos nexos entre forma literária e processo social.
- ³ Áffonso Romano de Sant'Anna assinala, em resenha escrita no mesmo ano de publicação do livro, os vínculos desse romance com uma tradição "que tem seus melhores momentos no romance social de 1930". Não obstante, no encalço do que o romance apresenta como novidade, a resenha aponta na quebra da cronologia e no entrelaçamento entre passado, presente e futuro que oferece "uma história às vezes difícil de acompanhar" um "avanço em relação à montagem dos romances sociais de 1930", ressaltando a qualidade de uma construção ficcional na qual a "tragédia do indivíduo" e a "tragédia da comunidade" estão interligadas.
- ⁴ O romance se divide em quatro partes que fazem referência ao título e à relação dos protagonistas com essa terra que, se a princípio pode ser identificada ao povoado do Junco, pode também se referir a São Paulo: Essa terra me chama, Essa terra me enxota, Essa terra me enlouquece, Essa terra me ama.
- ⁵ A ambivalência está no cerne da construção dos personagens e dos conflitos que eles vivenciam, também implicada nas atitudes evocadas pelos títulos das partes e no caráter indeterminado que tanto a designação de sujeito quanto a de objeto apresentam em certas passagens do texto, bem como quando questionamos a correspondência mais direta que os títulos sugerem. Mesmo em relação ao que está mais explicitamente expresso em cada uma das partes, a determinação de a quem se refere o pronome "me" não é evidente e esse caráter indeterminado do sujeito da enunciação sugere a indeterminação do próprio enunciado. *Essa terra*: qual? *Chama*: quem? *Enxota*: quem? *Enlouquece*: quem? *Ama*: quem? Como chama, enxota, enlouquece e ama?