



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

REPRESENTAÇÕES DO SERTÃO EM *GALILÉIA*, DE RONALDO CORREIA DE
BRITO

Jéssica Leonila de Sousa

Rio de Janeiro
2023

JÉSSICA LEONILA DE SOUSA

REPRESENTAÇÕES DO SERTÃO EM *GALILÉIA*, DE RONALDO CORREIA DE
BRITO

Monografia submetida à Faculdade de Letras
da Universidade Federal do Rio de Janeiro,
como requisito parcial para obtenção do título
de Licenciada em Letras na habilitação
Português/ Literaturas.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Danielle dos Santos Corpas

RIO DE JANEIRO

2023

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Judite e Francisco, por me apoiarem e acreditarem em mim.

Ao meu companheiro, Renan, por estar ao meu lado em todos os momentos.

À minha orientadora, Danielle Corpas, por fomentar o meu desenvolvimento crítico e intelectual, e por me ensinar tanto.

Às minhas amigas Mariah e Monique, por compartilharem comigo essa jornada na Faculdade de Letras.

O conceito de progresso deve ser fundamentado na ideia de catástrofe. Que “as coisas continuam assim” - eis a catástrofe. Ela não consiste naquilo que está por acontecer em cada situação, e sim naquilo que é dado em cada situação. Assim Strindberg afirma (em Rumo a Damasco?): o inferno não é aquilo que nos aguarda, e sim esta vida aqui.

Walter Benjamin: *Passagens*

RESUMO

Bem recebido pela crítica literária, *Galiléia*, além de marcar a estreia de Ronaldo Correia de Brito como romancista, constitui uma das obras contemporâneas mais importantes para se pensar o Brasil atual. Este estudo pretende analisar os aspectos estéticos estruturais do livro e evidenciar as representações do sertão cearense na obra do autor, a partir da posição do narrador e das suas escolhas de foco narrativo.

Este trabalho se baseia nas reflexões de Beatriz Resende (2008, p. 43) sobre o desvanecimento da dicotomia entre campo e cidade. Na obra em questão, essa dualidade já não faz mais sentido, pois o sertão mistura-se aos espaços urbanos, e é um espaço importante para a compreensão das imagens do Brasil pós-globalizado na literatura. O que se propõe é analisar as representações do imbricamento desses espaços, assim como as relações sócio-históricas que fundamentam suas formações, além dos desdobramentos desses processos históricos para o entendimento da vida social.

SUMÁRIO

1. Introdução	7
2. Alguns aspectos da representação do sertão na literatura brasileira	9
2.1 Algumas considerações sobre o sertão de <i>Galiléia</i>	11
3. O ponto de vista do narrador sobre a matéria social	15
3.1 As origens dos Rego Castro e as contradições de base	15
3.2 O regionalismo persistente e a falsa inversão da ordem	19
4. Tragédia x acidente	22
5. Considerações finais	27
6. Referências bibliográficas	28

1. Introdução

Médico e escritor, Ronaldo Correia de Brito tem sua carreira artística marcada por uma diversificada produção entre a literatura, o teatro e a música. Nascido em Saboeiro, Ceará, o escritor já possuía uma carreira consolidada – com publicações de livros de contos, peças e prosa infantil – quando seu livro *Galiléia* (2008) recebeu o Prêmio São Paulo de Literatura, em 2009, na categoria Melhor Livro. O romance em questão, portanto, marcou a estreia de Ronaldo Correia de Brito como romancista e, a partir disso, ele passou a receber mais atenção da crítica literária.

Galiléia é um romance narrado em 1ª pessoa por um narrador-personagem. O enredo se desenvolve em torno de três personagens centrais – o narrador, Adonias, e seus primos, Ismael e Davi – que viajam juntos em retorno ao sertão dos Inhamuns, à fazenda Galiléia, propriedade da família, para visitar o avô e patriarca, Raimundo Caetano. Estruturado em 20 capítulos, nomeados com os nomes dos personagens da família, o romance conta uma história fragmentada, e, em cada capítulo, temos o foco narrativo em um personagem, a partir do ponto de vista de Adonias.

Na obra, o narrador experimenta um misto de "fascínio e repulsa por este universo sertanejo" (BRITO, 2008, p. 16). Ele inicia a narrativa expondo a decadência da fazenda, ao mesmo tempo em que destaca que a formação da família não foi realizada por meio de feitos heroicos. À medida que a trama se aprofunda, a história se desdobra e reflete a crescente fragmentação da memória do protagonista.

Uma atmosfera carregada de violência, previamente sugerida nos primeiros capítulos, gradualmente se estabelece, gerando a expectativa, no leitor, de um evento trágico iminente, que assume contornos quase oníricos a partir da metade do livro. A narrativa destaca a perda da identidade sertaneja pelos personagens mais jovens, assim como o sentimento de deslocamento deles, que não se sentem pertencentes nem ao sertão nem à cidade.

Adonias é médico e mora no Recife com sua esposa, também médica, e filhos. Davi morou em Nova York e é um músico fracassado, mas, para a família, finge ser bem-sucedido. Os dois primos desprezam o sertão. Ismael, filho bastardo, morou por muito tempo na Noruega, mas sempre quis voltar ao sertão, e é o único que não se envergonha da família. Os três personagens centrais incorporam o trajeto de saída e retorno ao sertão.

Galiléia, em seu plano temático, aborda questões de identidade regional/ trânsito de identidades e sobre o papel da memória na construção da narrativa. Esses temas têm despertado o olhar da crítica, já que há diversos trabalhos bem consistentes a esse respeito. Há também, no

livro, algumas discussões entre os personagens sobre a permanência/ superação do regionalismo, o que também aguçou o olhar da crítica. O autor já se posicionou inúmeras vezes sobre essa questão, pois rejeita o rótulo regionalista: “O que faço não tem nada a ver com o manifesto regionalista, com os planos e pressupostos da época”.¹ Embora essa questão não seja o foco desta monografia, acho relevante frisar o posicionamento de Brito para entendermos a construção da imagem do Nordeste e do sertão nordestino no livro. Desse modo, para o autor, essa classificação como regionalista já não cabe mais aos dias atuais, pois “o Nordeste contemporâneo é um mundo globalizado, é uma periferia da cidade. O sertão é São Paulo”.²

Diante disso, este trabalho volta-se para questões acerca da representação do sertão, assim como da configuração da matéria social, no livro, a partir do olhar do narrador.

¹ Reportagem publicada pela *Folha de São Paulo*, em 05 de agosto de 2009, Ilustrada, disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0508200916.htm>.

² Idem.

2. Alguns aspectos da representação do sertão na literatura brasileira

Em princípio, para abordar os aspectos concernentes às representações do sertão na literatura contemporânea, faz-se necessário um breve percurso das aparições desse espaço na literatura desde o século XX, a partir de uma seleção pontual de obras significativas para a compreensão dos registros imaginários do sertão e da matéria social nas narrativas ficcionais. Walnice Nogueira Galvão, em seu artigo sobre as transformações do sertão na literatura e no cinema³, faz um sucinto apanhado dos modos de representação desse espaço a partir da figura do cangaceiro no sertão, com a publicação de *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, até as produções do cinema e da literatura do início dos anos 2000.

Não é novidade que o trânsito de indivíduos decorrente do êxodo rural deixou suas marcas na literatura. O contexto das secas no Nordeste e a migração interna dos retirantes nordestinos aparecem em obras como *A bagaceira*, de José Américo de Almeida (1928), *O quinze*, de Raquel de Queiroz (1930) e *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos. Para Galvão, “se formos mais longe na especulação, constataremos que o último século se caracteriza como a era dos itinerantes e dos apátridas, como Hobsbawm e Edward M. Saïd repisaram em seus trabalhos e ilustraram com suas vidas” (2004, p. 377).

Da mesma forma, as diversas questões sociopolíticas do país desse período foram representadas em obras da geração de 30 – a chamada 2ª fase do modernismo brasileiro. Nesse momento, o sertão aparece como local de abandono estatal e como símbolo de denúncia social, e é de se esperar que um movimento demográfico dessa proporção, e um dos mais significativos da nossa história, seja representado na arte.

Em *Vidas Secas* (1938), Graciliano constrói “um discurso poderoso a partir de personagens quase incapazes de falar, devido à rusticidade extrema, para os quais o narrador elabora uma linguagem virtual a partir do silêncio” (CANDIDO, 2006, p. 145). Mais adiante, com a publicação de *Grande sertão: veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, é possível observar o tecido social representado, principalmente, por meio do jaguncismo. Diferente de *Vidas secas*, por exemplo, em que a linguagem era mais enxuta e direta, no romance de Rosa, a linguagem é mais poética e pode ofuscar o contexto social para os leitores mais desatentos.

Segundo Antonio Candido, o jagunço é “aquele que, no sertão, adota uma certa conduta de guerra e aventura compatível com o meio, embora se revista de atributos contrários a isto” (2004, P. 148). O jaguncismo, subordinado aos proprietários rurais e ao governo, aparece no

³ GALVÃO, Walnice. *Metamorfoses do sertão*, 2004.

romance primariamente em Riobaldo, protagonista e narrador, e “encarna as formas mais plenas da contradição no mundo-sertão” (2004, P. 149). O maniqueísmo do discurso de Riobaldo, que se configura na linguagem poética e na tentativa de transmitir uma falsa impressão de inocência, são cruciais para a interpretação do romance e de sua relação com a material social.

O relato do ex-jagunço que se define como “sofismado de ladino” (p. 7) tem, como vários estudos vêm demonstrando nos últimos anos, uma dimensão significativa que se relaciona a problemas graves da experiência social brasileira, radicados na iniquidade, na anomia, no autoritarismo da lei do mais forte, na violência sistêmica que sucessivos influxos de modernização do país não chegam a superar. São impasses da modernização à brasileira que surgem figurados em diferentes aspectos de toda a obra de Guimarães Rosa, desde Sagarana até Tutameia. (CORPAS, 2019, p. 23)

Em 1962, Rosa publica o livro de contos *Primeiras estórias* e nele é possível observar de forma mais evidente o projeto de modernização do país. Entre 1956 e 1960 ocorreu a construção de Brasília, durante o governo de Juscelino Kubitschek, sendo Lúcio Costa responsável pelo plano piloto, que definiria o desenho urbanístico da nova capital, e Oscar Niemeyer, responsável pela arquitetura moderna, que iria compor a nova sede do governo federal. Impulsionando a construção de uma identidade nacional, o projeto foi usado pelo presidente como propaganda nacionalista a fim de exaltar seu governo, tendo como *slogan* “Cinquenta anos em cinco”. O projeto modernizador aparece mais evidente nos contos que iniciam e encerram o livro de contos *Primeiras estórias* – os contos “As margens da alegria” e “Os cimos” – e a construção de Brasília aparece como símbolo da “passagem do país agrícola para o urbano, cidade planejada para impor-se onde parecia improvável, o sertão de Goiás” (CORPAS, 2019, p. 54).

José Miguel Wisnik, em uma análise do conto “Famigerado”, de *Primeiras estórias*, diz que “o Brasil se moderniza sem se modernizar, pois se muda sem mudar as bases sobre as quais se constituiu”. Essa contradição da formação do Brasil, apontada por Wisnik, é fundamental para entendermos esse momento de progresso técnico do país, mas não se limita a esse período. A afirmação ainda é relevante para se discutir o Brasil contemporâneo, e essa ideia ainda é fortemente presente na literatura atual.

Em 1967, Guimarães Rosa publica *Tutameia*, e o espaço das histórias continua sendo, majoritariamente, o interior, afastado dos centros urbanos, e com resquícios de transformações sofridas pelo projeto modernizador pelo qual o país passava nas décadas de 1950 e 1960. O projeto desenvolvimentista, entretanto, não buscava superar o passado de um país baseado na escravidão, fundamentado em uma estrutura ainda escravocrata, arcaica e patriarcal.

O escritor Antonio Torres, em 1976, publica o livro *Essa Terra*, primeiro volume do que posteriormente iria constituir a denominada *Trilogia Brasil* – os demais romances da trilogia foram publicados mais de 20 anos depois, com “O cachorro e o lobo”, de 1999, e “Pelo fundo da agulha, de 2006. Em *Essa Terra*, é narrado, pelo ponto de vista do narrador Totonhim, o trajeto do seu irmão mais velho, Nelo, que sai do sertão baiano e vai para São Paulo. Nelo vai à metrópole em busca de melhores condições de vida e, posteriormente, retorna ao local de origem, onde se suicida.

A partir desse romance, faz-se necessário destacar também alguns aspectos psicológicos que estão relacionados aos aspectos sócio-históricos, como a inadequação do migrante nordestino e o sentimento de não pertencimento a lugar nenhum. Esse não-lugar do indivíduo sertanejo também é tematizado em obras contemporâneas, como *Galiléia*, e é um dado importante para a compreensão do imaginário que vem se construindo sobre o sertão.

2.1 Algumas considerações sobre o sertão de *Galiléia*

Para compreendermos como o sertão tem aparecido na literatura brasileira contemporânea, parto das considerações de Beatriz Resende (2008, p. 43) sobre algumas tendências observáveis nos textos literários atuais. Entre elas, a autora menciona um esfacelamento da oposição campo x cidade na literatura. Para Resende, não cabe mais essa dualidade que vê a cidade como símbolo de progresso e o sertão como sinônimo de atraso, visão essa que é fruto de uma “imaginação colonial, utopia ultrapassada”, e que costumava associar o campo a bucolismo e ingenuidade.

Em *Galiléia*, o sertão é dotado de uma complexidade singular, pois ao mesmo tempo em que aparece invadido pela cidade, também está em toda parte. O espaço sertanejo já não corresponde mais a um local longínquo – no espaço e no tempo -, distante de qualquer referência urbana, mas como “palco de tensões entre a herança rural e o futuro apocalíptico das grandes metrópoles” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 78). Em diversos trechos como o a seguir, é possível perceber o esfacelamento do mito do sertão intocado pela urbanização nas descrições de mudanças na paisagem e nas reflexões do narrador sobre o espaço.

No posto rodoviário, um guarda federal espera a oportunidade de arrancar dinheiro de um motorista infrator. Mulher em motocicleta carrega uma velha na garupa e tange três vacas magras. Dois mitos se desfazem diante dos meus olhos, num só instante: o vaqueiro macho, encourado, e o cavalo das histórias

de heróis, quando se puxavam bois pelo rabo. Imagino a casa dos meus avós derrubada por tratores, dando lugar a uma rodovia. O barulho forte das máquinas e as luzes dos faróis me deixam a impressão de que estou noutra planeta. Mas não estou. O sertão continua na minha frente, nos lados, atrás de mim. O asfalto fede. Já chorei por causa dessa ferida preta, cortando as terras. Agora, me distraio com os carros que passam.

Onde estão os caminhos abertos pelos antigos, os que elegeram essa terra para morar, trazendo rebanhos e levantando currais? Procuo o rio Jaguaribe e ele é apenas um leito de areia, lembrança adormecida de águas que se recolhem na seca, e transbordam renascidas na estação das chuvas.

Que fim levaram as árvores de porte? Só avisto o deserto cinza, sem um único verde. (BRITO, 2008, p. 8)

Ao retornar à fazenda Galiléia, o narrador também se mostra surpreso com a presença da tecnologia no espaço sertanejo, pois, para ele, são imagens incompatíveis. Para o narrador, seria impensável que a população sertaneja conciliasse as tarefas cotidianas com atividades comuns aos moradores das cidades, desfazendo o imaginário de sertão intocado pela modernização.

Ficamos em silêncio, olhando casas de luzes apagadas, com antenas parabólicas nas cumeeiras dos telhados. Eram bem poucas no planalto extenso, multiplicando-se próximo às cidades. Desejei bater à porta de uma delas, dar boa-noite às pessoas, xeretar o programa a que assistiam. Não consigo imaginá-las atravessando a porta para os afazeres nos currais e roçados, depois de se intoxicarem de novelas. (BRITO, 2008, p. 15)

Segundo Resende (2008, p. 43), “no vasto Brasil, com seu imenso e despovoado campo, a modernidade política e organizacional introduzida pelo Movimento dos Sem-Terra torna estranha qualquer referência a ingenuidade ou afastamento de referências urbanas”. A perplexidade do narrador ao perceber as influências urbanas no campo soa estranha ao leitor, e demonstra um olhar estereotipado do personagem sobre o sertão. Adonias não esconde que está alheio a tudo o que acontece nesse espaço.

Walnice Galvão, em seu referido estudo, menciona obras fundamentais para a compreensão das imagens do sertão, como a filmografia do Cinema Novo, além de alguns filmes lançados a partir do final da década de 1970, que se voltam não só para o sertão nordestino, mas para “interiores não urbanos”, e acrescenta que:

[...] o enfoque deslocou-se outra vez. Ao situar-se em espaços não metropolitanos, o cinema – e não só aqui, outros emitem sinais similares – parece estar testando em clave imaginária saídas para a crueldade da

globalização e da desagregação do trabalho industrial, indagando se valores destoantes permaneceriam em latência, fora das metrópoles. (GALVÃO, 2004, p. 376)

Desse modo, o sertão ou os espaços não urbanos apareceriam como uma resposta ao avanço desenfreado dos modos de produção capitalista, uma vez que esses espaços, embora não fossem intocados pela industrialização, ainda mantinha um ritmo próprio de vida diferente das grandes metrópoles. O sertão apareceria então como um escape aos sujeitos fragmentados que, sufocados pelo espírito labiríntico das metrópoles, necessitavam de um espaço dotado de ritmo diferente. Ao recordar suas temporadas na fazenda, quando mais novo, Adonias descreve como uma lembrança que lhe traz conforto no presente.

O desejo quase erótico de retornar ao lugar onde nasci se misturava com um medo inexplicável de morte. Vinha empurrado por meus pais, e até me acostumar à casa, ao silêncio da Galileia, vivia horas de angústia. Chorava pelos cantos, pensava em voltar. Depois, não queria mais sair dali. Esquecia a escola, os irmãos, o cinema, as luzes da cidade. (BRITO, 2008, p. 129)

No romance, o protagonista, em seu trajeto, inicialmente mantém esse olhar para o sertão, como se o espaço ainda estivesse protegido da modernização, mas, ao se aproximar da fazenda, ele tem sua expectativa frustrada e compara, em diversos trechos, a paisagem antiga e a do presente. Nesses trechos, ele não apenas descreve boas lembranças do lugar em que passou boa parte da infância, mas enfatiza o atraso tecnológico do sertão, e, como aspecto positivo, ressalta somente a natureza intocada – presente apenas em sua memória.

Essa visão de Adonias, por vezes, resgata uma visão colonialista sobre o espaço sertanejo, pois constitui uma “imaginação colonial” que atribui ao sertão qualidades apenas advindas das belezas naturais. Para ele, é como se a região fosse um refúgio para a sua própria vida na cidade, apesar de ele ter uma relação conturbada com a família. Adonias mantém um misto de “fascínio e repulsa por esse mundo sertanejo” (BRITO, 2008, p. 16), pois atribui a ele a imoralidade da família, o atraso tecnológico e o barbarismo, já que vê o sertão como espaço não civilizado. “Reluto em voltar a Arneirós, temendo o encontro com minha família. Sua história escrita em três séculos de isolamento guardou-se em baús que não arejam nunca, por mais que debandemos em busca de outros mundos civilizados” (BRITO, 2008, p. 9).

Cadê as glórias do passado sertanejo, exaltadas por genealogistas e historiadores? Só me caberia um cemitério insignificante, num lugar esquecido. Odiei o sertão, sua miséria e abandono. Eu desejava os bens mais primários da civilização: água, um banheiro revestido de cerâmica, chuveiro

e bacia sanitária. Só isso. Ao fim de um corredor, do lado de fora da casa, existia um quarto escuro com uma jarra d'água, um caneco e um buraco cavado no chão. O mau cheiro me provocava vômitos. Lembrava o conto de um escritor americano, a história de uma mulher que tinha pânico de ser enterrada num cemitério de cidade pequena. Acreditei que ia morrer, e desprezei o sertão e sua gente. A febre e o delírio agravavam o meu horror. Nesse dia eu resolvi nunca voltar. (BRITO, 2008, p. 74-75)

O personagem é complexo e tem sentimentos conflitantes ao falar do sertão e da família. O narrador inicia o primeiro capítulo dizendo que não deseja voltar à fazenda e fala do lugar com ojeriza. Entretanto, suas falas contrastam com algumas de suas ações seguintes, nas quais ele se mostra satisfeito em estar ali, em tom nostálgico, principalmente nos episódios em que descreve as paisagens naturais mais preservadas. Essa complexidade fica evidente em uma cena em que ele e seu primo nadam em um açude, quando ele diz: “Arrumo o braço direito sob a cabeça e sonho nunca mais levantar dali. A luz fraca da lua incide vertical sobre nossos corpos. Rio. — Isso ainda é bonito”.

Ao narrar o trajeto em direção à fazenda, o narrador fala da violência decorrente do abandono estatal. “Os jornais da televisão mostram o abandono todos os dias. Podemos ser assaltados na próxima curva, por bandidos armados de rifles, em camionetas importadas como a nossa. Substituíram as pastagens de gado dos sertões por plantios de maconha (BRITO, 2008, p. 9).

O crime e a violência são fortemente presentes na narrativa e quase sempre aparecem vinculados ao abandono do Estado, à pobreza e à corrupção. Em diversos momentos o narrador menciona situações como roubo de eletrônicos, roubo de carga/ corrupção em pesagem de carga de caminhões, e prostituição infantil. Entretanto, como será abordado nas seções seguintes deste trabalho, a prática desses crimes aparece sempre vinculada aos mais pobres e, quando praticados por agentes do Estado – como os fiscais de caminhões de cargas -, esses são representados por trabalhadores também das classes mais desfavorecidas. Dessa forma, apesar de haver menção ao abandono estatal, o governo não aparece representado por pessoas que ocupam posições mais elevadas.

3. O ponto de vista do narrador sobre a matéria social

3.1 As origens dos Rego Castro e as contradições de base

O romance *Galiléia* é dividido em 20 capítulos, que recebem os nomes dos personagens que fazem parte da família de Adonias. Em cada capítulo, o narrador conta uma parte da história do personagem correspondente e, assim, vai montando um mosaico da história da família Rego Castro. O narrador-personagem é médico, nasceu na fazenda *Galiléia* e sua família é rica. As terras onde está localizada a fazenda são frutos das sesmarias e passaram de geração em geração até chegar na geração presente. Portanto, é importante enfatizar que o ponto de vista do personagem sobre o sertão e sobre a matéria social parte de uma visão burguesa, de classe proprietária.

O personagem, a julgar por seus discursos, se propõe a ser um homem dotado de senso crítico e que reconhece seu lugar de privilégio, assim como as ações violentas da família, por meio das quais a riqueza foi multiplicada ao longo dos anos. Nos primeiros capítulos ele diz que houve um genocídio indígena nas terras da fazenda, faz menção à exploração de trabalhadores e fala brevemente sobre as bases econômicas que sustentaram a família, como a agricultura, a agropecuária e a plantação de algodão.

No segundo capítulo, Adonias narra a história da formação da família, e explicita que nela não há louvor nem atos heroicos. Os familiares de Adonias tentam reconstituir a história dos antepassados e chegam a um nome – Francisco Álvares de Castro, nascido em Bragança. Inicialmente, eles pensaram que se tratava de um judeu que viveu na Península Ibérica por volta do século XI, mas, posteriormente descobriram que essa história pertencia a outro homem – Isaac Oróbio de Castro: “o golpe de misericórdia nessa fantasia foi dado por tio Salomão com base em documentos. Isaac Oróbio de Castro nunca veio para o Brasil. Foi sepultado no cemitério da Congregação Judaico-Portuguesa Talmud Torah, em Ouderkerk, na Holanda, no ano de 1687 (BRITO, 2008, p. 26).

Adonias ironiza a tentativa da família de contar uma história romantizada sobre a própria origem e assume discursos politizados sobre o enriquecimento deles.

Nosso tio se perguntava de que maneira e com que intenção as duas histórias foram cruzadas. Todos sabíamos a resposta. Inconformados com a crônica medíocre da nossa trajetória para o Brasil, sem heróis nem bravatas no além-mar, nós romanceamos as vidas comuns da família, inventamos personagens e remendamos neles pedaços de narrativas, dramas e farsas da tradição oral e dos livros clássicos. Os parentes letrados e genealogistas muito contribuíram

com as suas leituras. Sempre fomos uma família de mentirosos e fabuladores. Como os arqueólogos que emprestam a imaginação para recompor uma ânfora etrusca a partir de cinco cacos de cerâmica, nos apropriamos dos bens de cultura ao nosso alcance, enxertamos aventuras na vida insignificante dos antepassados, na louca esperança de nos engrandecermos. Que mal havia nisso? (BRITO, 2008, 26-27)

Apesar de o narrador, em diversos episódios, tentar se mostrar muito politizado sobre diversos assuntos da esfera social e discursar contra o enriquecimento da família com base na exploração e no genocídio dos mais vulneráveis, suas ações não legitimam essas pessoas. Em um episódio no primeiro capítulo, em que ele discute com seu primo Ismael sobre o massacre indígena, isso fica evidente.

Ismael é fruto de uma relação de um dos tios de Adonias – Natan - com uma indígena – no romance não fica claro se essa relação foi consensual. O nome da indígena, mãe de Ismael, sequer é mencionado, apenas a sua origem, do povo Kanela, e Natan, ao descobrir que a tinha engravidado, não se dispôs a reconhecer a paternidade. No entanto, o avô e patriarca da família – Raimundo Caetano –, que já tinha feito a mesma coisa no passado, em um ímpeto de culpa, decide assumir o neto e registrá-lo como filho. Desse modo, Ismael passa a integrar a família dos Rego Castro.

Ismael também é um personagem complexo, uma vez que, apesar de ser indígena, vê o genocídio cometido pelos Rego Castro no passado como um mero ato inconsequente e necessário para a mestiçagem e povoação da região. Apesar de saber que não é bem-recebido na família, a defende das acusações e tenta se aproximar deles.

No episódio mencionado, em que Ismael e Adonias discutem sobre o genocídio indígena, o narrador assume um tom professoral e tenta ensinar a Ismael que ele deveria ter consciência do mal que a família causou ao seu povo:

— Esse é o discurso mais careta que já escutei, Ismael. Em nome dos parentes que o rejeitam, você se orgulha até do massacre dos índios. Esquece que é um deles? — Os índios daqui foram incorporados. — Foram dizimados. Inventaram a história de que os machos aceitaram o sacrifício porque os brancos casariam com as fêmeas e, assim, a raça seria preservada. Isso é mentira! Escondemos a barbárie da colonização, os massacres, e criamos atenuantes românticas. (BRITO, 2008, p. 17)

No entanto, apesar de reconhecer a responsabilidade da família, Adonias sabe também que suas atitudes são incoerentes com o seu discurso, e que ele pouco sabe sobre as contradições

sobre as quais a riqueza da família se construiu: “Felizmente a conversa esfriou. Eu estava sem ânimo para mais discussões. Não me sinto seguro teorizando sobre história do Brasil. Sou incoerente, não tenho posições firmes” (BRITO, 2008, p. 18). Em alguns momentos, o personagem menciona tais feitos dos familiares e antepassados, em outros episódios, a exploração só é sugerida, mas ele não aprofunda essas discussões e se limita a proferir discursos prontos.

A formação da riqueza da família de Adonias sugere o que José Antônio Pasta Júnior chama de “contradições de base”, uma vez que ilustra o desenvolvimento e a consolidação de uma modernização à brasileira, em que o progresso da técnica vai de encontro ao progresso civilizatório. Segundo Pasta,

Nação colonial e pós-colonial, o Brasil já surge na órbita do capital e como empresa dele, mas se estabelece e evolui com base na utilização maciça, praticamente exclusiva e multissecular, do trabalho escravo. Essa contradição de base forma uma espécie de enigma histórico e sociológico que as ciências humanas permanecem a interrogar, entre nós. (PASTA, 1999, p. 67)

Pasta Júnior, nesse ensaio sobre “Grande sertão: veredas”, fala sobre a recepção da crítica ao livro, que tendia a ressaltar em Riobaldo virtudes “exclusivamente positivas” (PASTA, 1999, p. 69), que não correspondiam às contradições do próprio narrador-protagonista. Riobaldo manejava o discurso e a linguagem, selecionava as palavras mais adequadas para contar, de forma poética e aparentemente ingênua, suas ações violentas como jagunço, que precisava (e sabia) matar, pois estava inserido em uma lógica de mandonismo. O maniqueísmo de Riobaldo ofuscava o peso de seus atos e as questões que permitiam à crítica pensar o Brasil.

Adonias, diferente de Riobaldo, não narra o romance do mesmo modo poético, nem busca a aprovação do interlocutor ao falar de si. A tentativa de manipulação do leitor que Adonias usa é diferente e não acontece por meio de uma linguagem poética, mas através do seu discurso politizado. Ele fala em favor dos oprimidos, mas é incoerente com o seu discurso. A sua posição de narrador-personagem que pertence a essa mesma família a qual ele critica, e que usufrui dos privilégios recebidos por meios ilícitos, também limitam essa tentativa de manipulação do leitor.

Pasta, em seu ensaio, cita Rosa ao dizer que “Riobaldo é apenas o Brasil”, e, com isso, o crítico traz algumas reflexões sobre a relação entre o protagonista e a compreensão da matéria social. Paralelamente, talvez seja possível afirmar que Adonias também é o Brasil, na medida

em que seu olhar sobre a matéria histórica representa uma visão de classe muito bem definida e significativa – a visão burguesa que reconhece as contradições que fundamentam a formação do país, mas que, como esperado, não legitima os que mais sofrem com esses processos.

Adonias se vê diferente dos familiares, pois enxerga os problemas da família, e se coloca acima deles, como se esse reconhecimento lhe desse respaldo para estar em uma posição melhor. Ele sempre se refere à família como se não fizesse parte dela e, às vezes, adota um olhar até antropológico quando conta ações reprováveis praticadas por eles.

No plano simbólico, Ronaldo Correia de Brito costuma fazer, em sua literatura, referências ao cinema, principalmente, mencionando alguns termos do meio cinematográfico, como “trailer”, “flashes”, “ângulos”, “lentes” etc. Para o recorte desse trabalho, é importante termos em mente a relação que essas referências têm com a própria visão do narrador. Adonias é escritor, está escrevendo um romance, portanto, é provável que tenha o olhar apurado para captar referências externas que podem servir ao seu livro. Em um episódio em que ele discute com o primo músico, Davi, o protagonista recebe a seguinte crítica:

Pretende escrever sobre nós, mas não sabe de nada. É incapaz de tocar feridas, sujar-se de sangue. Nem parece médico, lembra mais um cineasta por trás das lentes de uma câmera. Adonias, você filma panorâmicas, grandes angulares. Os pequenos enquadramentos, os quartos escuros não lhe interessam. (BRITO, 2008, p. 80)

Davi ressalta um ponto importante sobre o primo, que reflete também a sua limitação como narrador. Adonias evita aprofundar assuntos mais espinhosos, e sempre há uma suspensão na narrativa quando ele narra esses eventos. Quase sempre que um ápice se aproxima nos episódios contados por ele, há uma interrupção, gerando no leitor a expectativa frustrada de saber o desfecho. Esse recurso lembra muito as técnicas de montagem cinematográfica.

Essa indisposição de Adonias para aprofundar esses temas - normalmente trágicos – revelam também sua inaptidão para tratar tais assuntos. Isso ocorre, por exemplo, quando ele menciona um episódio de estupro sofrido por Davi, quando criança, ou quando ele fala dos atos imorais e ilícitos que permitiram o enriquecimento da família. Ainda que ele mencione esses temas, dificilmente se detém neles por muitas páginas. Entretanto, o tratamento que o narrador dá a esses eventos trágicos difere da forma com que ele trata os eventos trágicos da família – esse tópico será retomado na seção seguinte.

3.2 O regionalismo persistente e a falsa inversão da ordem

É interessante salientar que um dos temas presentes no romance é a discussão de Adonias com seu tio Salomão sobre o regionalismo. Como mencionado, o autor já se posicionou contrário ao rótulo de regionalista. Nesses diálogos dos personagens, o romance parece perder um pouco a força estética por conta do didatismo sobre o tema, não deixando a cargo do leitor fazer essas reflexões, que já estão postas.

— Tio Salomão é um regionalista. Existe coisa mais fora de moda do que um regionalista?

[...]

Eu conheço a resposta do tio. Ele sempre foi contrário aos movimentos regionalistas, acha que “em vez de andarem atrás de particularidades sem importância, deveriam investigar a contribuição econômica, social e linguística que o Nordeste deu para a formação do Brasil, e tudo o que foi produzido nas artes”. (BRITO, 2008, p. 163)

...

Nenhuma das moças especula sobre o movimento regionalista, como tio Salomão e tia Marina. Pra elas pouco importa que o regionalismo tenha sido uma invenção dos intelectuais do Recife para se contraporem aos modernos do Sudeste, ou que seja um formato de romance fora de moda. Elas costuram redes, bordam panos, tecem varandas, deitam e dormem despreocupadas se as redes são regionais e possuem pouco valor de mercado porque foram fabricadas no Nordeste, bem longe de São Paulo e do Rio de Janeiro. (BRITO, 2008, p. 170)

No entanto, essa menção ao regionalismo na contemporaneidade parece estar relacionada ao modo como o sertão aparece no romance por meio dos discursos de Adonias. O personagem insiste em classificar o tio como um regionalista, e o regionalismo, para ele, soa tão ultrapassado quanto o sertão que ele descreve. No trecho a seguir, o narrador fala que seu tio Salomão ainda mora na fazenda e não vê motivos para trocá-la pela cidade. Ao falar dele, o protagonista o associa a elementos que considera antiquados e de pouco valor:

Não perco oportunidade de magoar tio Salomão. Não perdo sua segurança, o orgulho que sente da **heráldica sertaneja, dos brasões, ferros de marcar boi, histórias familiares, coisas de pouco valor para mim**. Vago numa terra de ninguém, um espaço mal definido entre campo e cidade. Possuo referências do sertão, mas não sobreviveria muito tempo por aqui. Criei-me na cidade, mas também não aprendi a ginga nem o sotaque urbanos. Aqui ou lá me sinto estrangeiro. (BRITO, 2008, p. 160, grifo nosso)

A visão de Adonias e sua inadequação ao espaço narrado, portanto, incorporaria o perfil de quem pouco conhece o sertão contemporâneo e insiste em dar rótulos a ele. Quando se ressaltam as descrições que o narrador faz sobre o espaço, é perceptível que ele descreve uma imagem de destroços, de algo que está por um fio. Isso fica mais evidente quando ele também associa a destruição da fazenda à morte do avô, que é o patriarca: “A Galileia reflete a doença do avô. A mesma infecção que destrói sua carne parece arruinar a terra. O mato invade as plantações, as cercas e os currais tombam (p. 69). Desse modo, a deterioração da fazenda corresponde à decadência financeira da família.

Somado a isso, em alguns trechos, o narrador faz menção a uma transformação da estrutura patriarcal da família. O avô, Raimundo Caetano, já não é mais o provedor da casa, uma vez que não pode mais administrar a fazenda. Em um período de crise financeira, há uma mudança na base econômica deles.

Quando restaram na casa apenas Raimundo Caetano, a avó Raquel, Tereza Araújo e os dois rapazes Esaú e Jacó, ela entrou em decadência, ameaçando ruir sobre os donos. Os filhos, netos, bisnetos, parentes e agregados retornavam apenas nas festas do padroeiro, aniversários e férias. Os avós já não sobreviviam dos plantios e dos rebanhos. O principal sustento vinha de um fabrico de redes artesanais, **empregando mulheres na manufatura de punhos, cordões, varandas de crochê e bordados**. Os quartos de dormir, as salas de estar e os terraços da casa foram ocupados por máquinas de costura e fiação. As mulheres romperam as prisões simbólicas, saíram para o mundo, quebraram as paredes do gineceu e as portas que as isolavam no claustro sombrio. Os tempos eram outros, homens e mulheres se ocupavam dos mesmos afazeres, invertia-se a antiga ordem patriarcal. (BRITO, 2008, p. 60, grifo nosso)

Essa ideia de inversão da ordem patriarcal soa falsa no romance, já que não há uma mudança efetiva na ordem social, apenas esse apontamento de que agora as mulheres também trabalham, são empregadas na manufatura. Mais adiante ele diz: “Duas mulheres tangem o gado numa motocicleta. A mesma cena que vi antes agora me parece graciosa. O poder masculino cede lugar ao feminino” (BRITO, 2008, 227). Aqui novamente ele retoma a ideia de inversão do poder.

O avô, patriarca e símbolo dessa estrutura de organização social, está para morrer, mas não morre ao final do livro. “O mundo reluz após vinte e um dias de chuva, tempo em que me encolhi indeciso, esperando que o avô morresse, mas ele não quis morrer. Preferiu continuar vivo, empestando o mundo com seu cheiro podre” (BRITO, 2008, p. 225). Ao sair da fazenda,

Adonias tem uma conversa com um motorista de caminhão, que conta sobre a prática de prostituição infantil no local:

— Essa conversa de que nos postos de gasolina tem criança se prostituindo...?
— É verdade. Agora mais do que no meu tempo. — E você viu? — Vi. Entrava menina na cabine do meu carro, que nem peito tinha. Fazia qualquer coisa pra ganhar dinheiro. (BRITO, 2008, p. 230)

Vê-se que apesar de Adonias sugerir um rompimento com as bases patriarcais que organizam a vida social, as coisas continuam da mesma forma – o avô continua vivo, a prostituição infantil continua acontecendo e ceifando a infância de meninas que ainda nem têm seios formados. A posição que as mulheres ocupam não é de poder, mas de trabalho. Essa visão do narrador sobre a posição das mulheres e dos modos de organização da vida na fazenda parecem ingênuas, mas conversam muito com a sua posição alheia ao que verdadeiramente ainda ocorre no sertão. Há uma falsa simetria entre homens e mulheres, assim como há uma falsa ideia de superação do passado. Esses apontamentos do personagem são reflexos da sua cegueira social.

4. Tragédia x acidental

Beatriz Resende, ao traçar algumas tendências estéticas presentes na literatura contemporânea, fala sobre o “retorno do trágico nas artes e na mídia das sociedades deste momento pós-globalização” (2008, p.29). É relevante destacar que o sentido de trágico adotado neste trabalho corresponde ao estudo de Raymond Williams, de 1966, intitulado *Tragédia Moderna*. Nesse livro, o autor analisa algumas peças, como *Casa de bonecas*, de Henrik Ibsen para pensar o trágico e a tragédia, e estende suas análises para obras narrativas, ao comentar o romance “Anna Kariênina”, de Tólstói,⁴ na segunda parte do livro.

Williams, em seu livro, escreveu uma espécie de resposta ao posicionamento conservador que predominava na academia britânica sobre o que poderia ser considerado “trágico”, e falou acerca de uma tendência à homogeneização do pensamento de que havia a “impossibilidade da experiência trágica nos tempos modernos” (COSTA, 2002, p. 15)⁵. Essa impossibilidade fica mais evidente quando a catástrofe está relacionada à vida de pessoas comuns. Mas, diante dessa impossibilidade, como seriam vistos os acontecimentos catastróficos ocorridos com essas pessoas comuns? Daí uma distinção: tais eventos seriam “acidentes”, e não “trágicos”.

Williams afirma que “a verdadeira chave para a moderna separação entre tragédia e o ‘mero sofrimento’ é o ato de separar o controle ético e, mais criticamente, a ação humana, da nossa compreensão da vida política” (WILLIAMS, 2002, 73). Seguindo esse pensamento, a compreensão da arte está vinculada à compreensão da vida política, uma vez que tais conceitos estéticos são determinados e sustentados ideologicamente. Terry Eagleton, em “A ideologia da estética”, também corrobora essa vinculação dos critérios que associam o estético às ideologias das classes dominantes, e aponta que a cultura é um campo importante para o entendimento do *modus operandi* intrínseco ao capitalismo tardio:

A construção da noção moderna do estético é assim inseparável da construção das formas ideológicas dominantes da sociedade de classes moderna, e na verdade, de todo um novo formato da subjetividade apropriado a esta ordem social. É em função disso, e não de um súbito despertar de homens e mulheres para o valor superior da poesia e da pintura, que a estética assumiu esse papel tão importuno na herança intelectual do presente. (EAGLETON, 1993, p. 8)

⁴ Williams, ao tratar tragédia moderna, analisa também a narrativa de Tolstói, e comenta o romance “Mulheres apaixonadas”, de D. H. Lawrence, no capítulo nomeado “Tragédia social e pessoal – Tolstói e Lawrence”.

⁵ Iná Camargo Costa, em prefácio à obra de Raymond Williams.

Desse modo, a determinação do que pode ou não ser considerado tragédia é sustentada por uma escolha ideológica, e essa escolha é feita levando em conta uma hierarquia de classes, afinal, é preciso ter em mente que “as ideias da classe dominante são, em cada época, as ideias dominantes” (ENGELS; MARX, 2007, p. 47).

No prefácio de *Tragédia Moderna*, Iná Camargo da Costa afirma que “a concepção de indivíduo [...] redundou na concepção burguesa de tragédia, restrita à vida privada, que perdeu o caráter geral e público” (COSTA, 2002, p. 15). Para melhor compreensão, é preciso ressaltar também a distinção entre as ideias de individual e de coletivo. No século XVII, após as revoluções burguesas na Inglaterra (Puritana, 1640, e Gloriosa, 1688) e a Revolução Francesa (1789), houve a propagação da noção de experiência individual, que ganhou espaço com a ascensão da classe burguesa. O herói trágico, que representava o coletivo nas tragédias clássicas, passa a ceder espaço ao herói individual. Dessa forma, é possível compreender, além da diferença de classes, que os eventos trágicos que acontecem com o herói individual passam a ter mais importância que os eventos que afetam o coletivo, como genocídio, guerras, ou mesmo desastres decorrentes do próprio sistema vigente - como a fome, resultante da pobreza à qual é incumbida a maior parcela da sociedade, e que funciona como pilar do sistema capitalista.

A academia, explica ele, não considera trágicos acontecimentos como guerra, fome, trabalho, tráfico, política. Isso equivale a não ver neles conteúdo ético ou ação humana consciente. Pois não relacionar tais acontecimentos ou situações a significados universais é assumir com ares *vitoriosos* uma estranha e peculiar falência que nenhuma retórica consegue esconder. Mas esse estreitamento da dimensão do humano tem uma explicação histórica, enraizada na apropriação do teatro pela burguesia. (COSTA, 2002, p. 15)

Feitas essas considerações, é coerente afirmar que, em *Galiléia*, as tragédias dos personagens mais pobres são apresentadas como cotidianas e meros sofrimentos, enquanto a tragédia burguesa (da família) tem centralidade. No primeiro capítulo, é instaurada uma atmosfera trágica, pois o narrador faz menção ao estupro sofrido por seu primo Davi, quando criança, mas Adonias não lembra do evento com exatidão, suas memórias são fragmentadas. Em contrapartida, o protagonista, no trajeto de retorno à fazenda, se depara com outros

personagens que contam histórias trágicas, às quais ele não dá o mesmo enfoque. É importante ressaltar que esses personagens pobres não são sequer nomeados.⁶

No terceiro capítulo do romance, há um episódio em que os primos Adonias, Davi e Ismael, durante o trajeto para a fazenda, param em uma bodega de beira de estrada e, quando Adonias está sozinho, o dono da bodega se aproxima dele para conversar. Nesta cena, Adonias está distraído e há uma música tocando ao fundo, o que dificulta que ele ouça o interlocutor. Durante a conversa – que quase se assemelha a um monólogo, já que Adonias não se mostra muito interessado no assunto –, o bodegueiro, que não é nomeado, conta que seu filho está preso por roubar um celular. O jovem, na prisão, tinha tentado se suicidar duas vezes: na primeira, enforcou-se com uma corda; na segunda tentativa, bebeu água sanitária e, em decorrência disso, foi internado no hospital.

Quando viu que não aguentava a cadeia — chamam com outro nome a prisão pra menores, mas é pior que cadeia —, quando viu que não aguentava a cadeia, tentou se enforcar. Passou uma corda no pescoço e não morreu porque os guardas chegaram a tempo. Da segunda vez, tomou água sanitária e foi internado num hospital. A mãe está com ele. Certas horas eu esqueço que é nosso filho, de tanto desgosto. Tudo por causa de uma coisinha dessas, que fala com quem a gente nem vê. (BRITO, 2008, p. 40)

Nessa cena, o dono da bodega conta a história do filho e queixa-se, dizendo que o jovem é responsável por causar muitos problemas a ele e à mãe. Adonias, no entanto, não dá atenção, e limita-se a dar uma resposta curta: “não será a pobreza que causa tudo isso?”. Mais uma vez, o narrador dá uma resposta que, à primeira vista, demonstra consciência dos processos sociais por trás dos acontecimentos trágicos. Entretanto, o modo como ele reage à conversa diverge do seu posicionamento proferido.

De que falava o homem do bar, enquanto a minha escuta divagava como a de um psicanalista? Os trovões e os sons da guitarra comiam o miolo das frases, do mesmo jeito que as traças e cupins devoravam páginas dos livros.

— por isso ela viajou a Fortaleza, nossa capital.

É, o mais velho me ajudava

errado

dezesseis anos

foi-se o tempo.

⁶ Adonias menciona o nome do povo de Ismael – povo Kanela. Quando ele se refere à mãe de Ismael, também não menciona o nome dela.

Acabou com todos nós.

O Conselho Tutelar decidiu. (BRITO, 2008, p. 37-38)

Nesse trecho, as sentenças elípticas e a disposição gráfica do texto no livro reconstituem a distração de Adonias, que somente capta algumas frases isoladas da conversa. Aqui, o personagem não está só captando trechos entrecortados por causa da música ao redor, mas está divagando, enquanto o homem relata sua tragédia familiar. Conforme o bodegueiro vai avançando na história, ela fica menos fragmentada, pois os trechos são reproduzidos de forma mais completa, mas Adonias volta a se distrair e, por fim, não faz nenhum comentário sobre a história, limita-se às suas divagações:

Consegui alguns minutos de escuta, abstraindo os ruídos. As traças e cupins pouparam longos trechos da história narrada pelo pai. Mas o som da guitarra volta, perco outra vez a sequência da narrativa. Os livros da biblioteca do avô Raimundo Caetano condenaram-me à divagação. Ouço, distraio-me, os cupins roem papéis e neurônios, uma página se estraga, uma lembrança se oculta, leio mais, as traças roem, roem, roem, salto buracos com nada escrito, invento pedaços de romances, escuto. (BRITO, 2008, p. 39)

Além de não tecer nenhum comentário a respeito da história do bodegueiro, é notável que o narrador também não dá ênfase à tragédia familiar dele, preferindo dar foco às suas divagações sobre a biblioteca de Raimundo Caetano, seu avô. Por fim, o episódio é suspenso com a volta do primo Davi, que tinha saído para caminhar, e Adonias não menciona mais o assunto. A história é interrompida e, em seguida, ele começa a narrar a visita deles a um açude. O comportamento do narrador diante do relato do bodegueiro e a interrupção da história são significativos para a compreensão do olhar dele sobre a matéria social que lhe é apresentada.

Dessa forma, o posicionamento de Adonias frente às tragédias cotidianas que acontecem com os mais pobres retrata as considerações de Raymond Williams sobre a distinção existente entre tragédia e mero sofrimento. As escolhas narrativas de *Galiléia* são significativas para pensarmos os critérios estéticos que sustentam as definições de tragédia moderna. Elas são também expressivas para compreendermos a representação da matéria social no romance.

No prefácio do livro *Tragédia Moderna*, Iná Camargo Costa sintetiza a seguinte compreensão política do autor:

no sistema capitalista, o que aparece como ordem é por definição a produção metódica da desordem (desigualdade, humilhação, violência, privação,

injustiça), enquanto a desordem a ser necessariamente produzida pela revolução tem por finalidade a criação de uma nova ordem. Outro aspecto da tragédia do nosso tempo é a incompreensão dessa dialética. (COSTA, 2002, p.16).

Williams afirma que “o efeito mais complexo de qualquer ideologia realmente efetiva é que ela condiciona o nosso direcionamento, mesmo quando pensamos tê-la rejeitado” (2002, p. 89), e é isso o que é visto em *Adonias*. O narrador, em sua complexidade, profere discursos rasos que vão contra a sua própria ideologia, e esta está tão arraigada nele que ele mal percebe a contradição.

O romance de Brito, nesse sentido, pode ser lido como uma resposta à desordem social que constitui o Brasil, pois, uma vez que o leitor compreende as escolhas estéticas para a construção do narrador, principalmente seu foco narrativo, fica evidente que há uma desordem na apresentação da matéria social, mas que se mostra como a ordem estabelecida politicamente, e que mantém as estruturas de poder. O olhar de *Adonias* sobre a realidade que o cerca – realidade aqui não como sinônimo para a vida material, mas como dado do universo ficcional criado – diz muito sobre o Brasil. O narrador expõe mazelas decorrentes da estrutura capitalista e neoliberal que, em outro sistema, poderiam ser vistos como absurdos, mas, dentro dessa lógica, são tidos como normais e ordenadores, pois é assim que o mundo atual funciona.

Essas informações da matéria social, por meio do olhar do narrador, são representadas de forma peculiar e não militante, o que pode ser considerado um ponto forte para a estética do autor, uma vez que solicita ao leitor um esforço de compreender as entrelinhas. Desse modo, a dialética referida por Williams – e explicada por Iná Camargo da Costa no trecho citado anteriormente – que é formada pela contraposição ordem x desordem x revolução, é representada em *Galiléia* de modo que o próprio romance funcionaria como uma tarefa artística revolucionária, já que expõe a verdadeira desordem para o leitor.

5. Considerações finais

Diante do exposto, este trabalho conclui que o sertão é representado na obra de Ronaldo Correia de Brito de forma a corroborar o apontamento de Beatriz Resende – exposto na primeira seção deste trabalho. Brito, em entrevista para o *Jornal Tribuna*, diz: “Escrevo sobre um sertão invadido pelas cidades. E sobre cidades arruinadas pela ruptura com o sertão” (BRITO, Apud MELO, 2006). O sertão, em *Galiléia*, aparece como local de tensão em um mundo pós-globalizado e que sofre os desdobramentos do capitalismo tardio. O autor acrescenta: “Meus personagens, apesar da paisagem desértica, são neuroticamente urbanos. O que é o sertão, você sabe? Eu juro que não sei. No entanto, ele existe. E eu nada mais faço que procurá-lo (BRITO, Apud MELO, 2006).

Nessa perspectiva, numa análise superficial expressa frequentemente pelos personagens do romance, o sertão retrataria uma estrutura arcaica, patriarcal e escravocrata que está em declínio. Há uma falsa ideia de superação que paira em alguns discursos no romance. No entanto, em uma análise mais atenta, percebe-se que esses aspectos estão longe de ser superados, revelando uma contradição fundadora e que agora une os dois espaços – urbano e sertanejo – e intensifica o conflito entre o arcaico e o moderno.

As escolhas estéticas do autor e o tratamento que ele dá à matéria social, configurada no romance, são importantes para o entendimento da representação literária do Brasil atual. Adonias é o Brasil, na medida em que incorpora a forma como olhamos a nossa história e como lidamos com a presença desse passado não superado, travestido de modernização e progresso.

6. Referências bibliográficas

ALMEIDA, Américo. **A bagaceira**. 45ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

BRITO, R. C. de. **Galileia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

CANDIDO, Antonio. **Jagunços mineiros de Claudio a Guimarães Rosa**. In: Vários escritos. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004, pp. 133-160.

CANDIDO, Antonio. **Cinquenta anos de vidas secas**. In: Ficção e Confissão - ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CORPAS, Danielle. **Armas e Letras e outros ensaios sobre Guimarães Rosa**. São João de Meriti: 2019.

COSTA, Iná Camargo. “Tragédia no século XX”. In. WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

DALCASTAGNÉ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte; Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007.

EAGLETON, Terry. **A Ideologia da Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Metamorfoses do sertão. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 52, 375-394, 2004. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10042>, acesso em 05/06/2023.

LEONEL, M. C.; SEGATTO J. A. O sertão literário na contemporaneidade: Guimarães Rosa e Ronaldo Correia de Brito. **Revista Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 39 (1), p. 1035-1044, 2010. Disponível em: http://www.gel.hospedagemdesites.ws/estudoslinguisticos/v39-3_sumario.php?/estudoslinguisticos/v39-3_sumario.php, acesso em 14/07/2023.

MELO, José Inácio Vieira de. (2005).” Ronaldo Correia de Brito – O código do livro dos homens”. **Jornal Tribuna Feirense**, Feira de Santana, 17-jun. In <http://www.jornaldepoesia.jor.br/jinacio18.html>. Acesso em 20/08/2023.

PASTA JR., José Antonio. Temas do Grande sertão e do Brasil. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo: CEBRAP, novembro de 1999. nº 55. p. 61-70.

PATRÍCIO, Francisco Heitor Pimenta; ANDRADE, Ana Carolina Negrão Berlim de. O sertão na literatura e no cinema contemporâneos: novos caminhos. **Miguilim** –Revista Eletrônica do Netlli, Crato, v. 11, n. 1, p. 245-264, jan.-abr. 2022.

PEREIRA, Rayan Fernandes. **A representação do Nordeste na obra de Ronaldo Correia de Brito**. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Humanidades, Universidade Federal de Campina Grande, Paraíba, Brasil, 98 f., 2021.

QUEIROZ, Rachel. **O quinze**. 87ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. Rio de Janeiro: Record, 74ª edição, 1998.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 21ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. **Tutameia (terceiras estórias)**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SILVA, Márcia Rios. **Na viagem pelo sertão de Galileia**: outras modulações regionais. Revista Navegações, Porto Alegre, v.5, n.2, p.134-142. 2012. Disponível em: <revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/12782>. Acesso em: 16 de maio de 2023.

TORRES, Antônio. **Trilogia Brasil**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2022.

Vencedor rejeita o rótulo de regionalista. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, São Paulo, ago. 2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0508200916.htm>. Acesso em: 20/09/2023.

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

WISNIK, J. M. (2002). O famigerado. **Scripta**, 5(10), 177-198. Recuperado de <https://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12394>.