



Faculdade de Letras | Universidade Federal do Rio de Janeiro

Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura

“Preciso de lentes para abstrair o azul do céu”: posição do narrador e matéria histórica
em *Dora sem véu* e *Galiléia*, de Ronaldo Correia de Brito

Jéssica Leonila de Sousa

Rio de Janeiro

2026 – 1º semestre

“Preciso de lentes para abstrair o azul do céu”: posição do narrador e matéria histórica
em *Dora sem véu* e *Galiléia*, de Ronaldo Correia de Brito

Jéssica Leonila de Sousa

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras (Ciência da Literatura).

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

Rio de Janeiro

2026

CIP - Catalogação na Publicação

S725" Sousa, Jéssica Leonila de
 "Preciso de lentes para abstrair o azul do céu":
 posição do narrador e matéria histórica em Dora sem
 véu e Galiléia, de Ronaldo Correia de Brito /
 Jéssica Leonila de Sousa. -- Rio de Janeiro, 2026.
 102 f.

 Orientadora: Danielle dos Santos Corpas.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
 Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós
 Graduação em Letras (Ciência da Literatura), 2026.

 1. Literatura brasileira. 2. Ronaldo Correia de
 Brito. 3. Romance rural. 4. Galiléia. 5. Dora sem
 véu. I. Corpas, Danielle dos Santos, orient. II.
 Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos
pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

“Preciso de lentes para abstrair o azul do céu”: posição do narrador e matéria
histórica em *Dora sem véu* e *Galiléia*, de Ronaldo Correia de Brito

Jéssica Leonila de Sousa

Orientadora: Profa. Dra. Danielle dos Santos Corpas

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da
Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ –, como parte dos requisitos
necessários para a obtenção do título de Mestre em Ciência da Literatura.

Examinada por:

Presidente, Profa. Dra. Danielle dos Santos Corpas – UFRJ

Prof. Dr. Fernando Cerisara Gil – UFPR

Prof. Dr. Ricardo Pinto de Souza – UFRJ

Profa. Dra. Anélia Pietrani – PPG Letras Vernáculas – UFRJ, Suplente

Profa. Dra. Ana Paula de Sá e Souza Pacheco – USP, Suplente

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2026

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todo o corpo docente da Faculdade de Letras da UFRJ, mas em especial à Danielle Corpas, minha orientadora, que vem me formando e fomentando meu desenvolvimento crítico.

Ao meu companheiro, Renan, por todo o incentivo e por estar ao meu lado em todos os momentos.

À minha mãe, Judite, por me apoiar sempre e me amar incondicionalmente.

Aos meus familiares, em especial, à Talita, que esteve comigo durante boa parte deste processo.

Aos amigos e colegas que me acompanham desde a graduação, e em especial, à Mariah.

Ao CNPq pelo apoio financeiro que permitiu a realização desta pesquisa.

Antes, os redemoinhos arrastavam palhas, cascas, folhas secas e poeira. Dentro deles morava um diabinho. Agora, se um redemoinho corre deixa um lixo de fazer nojo, todos os plásticos inventados, as bugigangas que os romeiros compram nas viagens e trazem para casa como se quisessem reproduzir as cidades. O mundo cismou de ser igual, em qualquer lugar que se imagine.

Ronaldo Correia de Brito, *Retratos imorais*

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar como a matéria sócio-histórica aparece representada no sertão contemporâneo dos romances *Galiléia* e *Dora sem véu*, de Ronaldo Correia de Brito. Além disso, pretendemos analisar os aspectos estruturais dos livros, tendo como ênfase a posição dos narradores e as suas escolhas de foco narrativo. Posto isso, tendo em vista um dos principais eixos na definição de tragédia moderna, de Raymond Williams, partimos da hipótese de que as obras podem expor, por meio da ação trágica, uma relação de ordem e desordem, que sustenta diversas modalidades de violência sistêmica, que serviu e serve de base para uma modernização conservadora no Brasil. Nesse recorte, a tragicidade é determinada pela posição dos narradores. Com isso, investigamos se a ação trágica nos livros constitui um mecanismo de exposição da desordem social, e se o trágico é elemento estrutural fundamental nos romances para expor as contradições da formação política e social do país. Por fim, pretendemos compreender em que medida os narradores encarnam os processos formativos do Brasil moderno, uma vez que podem ser lidos como pertencentes a uma parcela do país que enxerga as contradições da nossa formação, mas que não consegue se desvencilhar das dinâmicas decorrentes delas.

Palavras-chave: Ronaldo Correia de Brito; sertão; trágico; narrador.

ABSTRACT

This study aims to analyze how socio-historical material is represented in the contemporary sertão of the novels *Galiléia* and *Dora sem véu*, by Ronaldo Correia de Brito. Furthermore, we intend to examine the structural aspects of the books, with an emphasis on the narrators' position and their choices of narrative focus. Considering one of the main axes in Raymond Williams' definition of modern tragedy, we start from the hypothesis that the works can expose, through tragic action, a relationship of order and disorder, which sustains various modalities of systemic violence that has served and continues to serve as the basis for a conservative modernization in Brazil. In this context, tragicness is determined by the narrators' position. In addition, we investigate whether the tragic action in the books constitutes a mechanism for exposing social disorder, and whether the tragic is a fundamental structural element in the novels for exposing the contradictions of the country's political and social formation. Finally, we aim to understand to what extent the narrators embody the formative processes of modern Brazil, since they can be read as belonging to a segment of the country that perceives the contradictions of our formation but is unable to extricate itself from the dynamics arising from them.

Keywords: Ronaldo Correia de Brito; sertão; the tragic; narrator.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – As estruturas dos romances	21
1.1 <i>Dora sem véu</i>	21
1.1.1 Uma breve galeria: algumas figuras do tecido narrativo	21
1.1.2 “O rebanho não se queixa”	24
1.1.3 O espaço, o tempo e o sertão como periferia do mundo	26
1.2 <i>Galiléia</i>	30
1.2.1 Uma viagem, três perfis	31
1.2.2 Um manejo desprendido da linguagem	34
1.3 Um sertão comum	37
1.3.1 Raskólnikov e Savitri se encontram no sertão	37
1.3.2 Mito e matéria histórica	40
CAPÍTULO 2 – O trágico e os narradores	47
2.1 As experiências trágicas nos romances	47
2.2 Os narradores	63
CAPÍTULO 3 – A matéria social nos romances	75
3.1 Um verniz progressista	75
3.2 Imagens do patriarcado: um falso desmonte	80
3.3 Arcaico x moderno	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	98

INTRODUÇÃO

Início este trabalho com uma inquietação que me acompanha desde a graduação, e com a qual, entre as leituras que venho fazendo no decorrer desse tempo de mestrado, esbarrei novamente, dessa vez em um livro de Fernando Gil (2023, p. 285): “[...] por que e como a matéria rural ressurge ou permanece num romance do [século] XXI, numa sociedade como a nossa, definitivamente urbana, industrializada, tecnológica, informatizada [...]”? Mesmo com todos os signos de atraso, de incompatibilidade com os modos de vida atuais – signos esses que foram construídos e conservados também esteticamente –, o sertão e a matéria rural continuam sendo objetos de representação na literatura. Evidentemente a pergunta inicial deste projeto é muito ampla e requer muito mais que dois anos de pesquisa para ser respondida. Para uma pesquisa de mestrado, seria uma tarefa megalomaniaca analisar com o devido rigor cada livro publicado nas últimas décadas que fosse ambientado no sertão nordestino (o que por si só também já é uma definição ampla, já que Nordeste é uma região muito extensa), e, a partir disso, tecer reflexões que tentassem explicar de algum modo essas representações.

Em princípio, parto da afirmação de Karl Erik Schollhammer (2009, p. 77), que diz que, apesar de grande parte da produção literária brasileira da década de 1990 ter preservado o foco sobre a realidade urbana, o cenário regional – e aqui entendo o espaço rural como constituinte desse regional – nunca foi abandonado e subsiste na literatura brasileira. Levando em conta essa predominância do espaço urbano nas narrativas atuais, e sabendo que o espaço sertanejo ainda se faz presente, julgo ser importante o mapeamento e a compreensão da sua representação na literatura brasileira contemporânea.

Durante a minha graduação, em meio a leituras de romances e coletâneas de contos que tratam de alguma forma a matéria rural brasileira, cheguei às obras de Ronaldo Correia de Brito e as considerei um achado para começar a pensar a permanência dessa matéria rural, bem como o que ela nos diz sobre a nossa própria formação e atual condição social e literária. Nessa busca, *Galiléia* – primeiro romance do autor, lançado em 2008 – ganhou destaque para a minha pesquisa, então estudei-o no meu último ano de iniciação científica. Em seguida, cheguei a outro romance do autor, *Dora sem véu* – lançado em 2018 –, e percebi que os dois livros têm muitas semelhanças formais e temáticas, que serão tratadas nesta dissertação.

Antes de apresentar os romances, é necessário adotarmos um nome mais prático para romances que tratam do sertão nordestino e, para tal, julgo apropriado o termo utilizado por

Fernando Gil, “romance rural”¹. Segundo o autor, “a noção de romance regionalista, a princípio, também pode abarcar o ‘romance urbano’ que é produzido na circunscrição de subsistemas literários considerados regionais ou provinciais” (GIL, 2020, p. 11). Ademais, a adoção do termo também serve para nos esquivarmos de uma carga semântica pejorativa que foi atribuída à dita classificação regionalista de romances brasileiros, uma vez que essa distinção tem um histórico de juízo negativo já muito debatido na crítica literária.

Não é o intuito desse trabalho entrar no debate sobre regionalismo, mas é importante ter em mente as implicações simbólicas que permeiam nosso imaginário quando se trata de romances regionalistas. É necessário destacar os juízos que abarcam essa categorização e suas implicações na própria literatura, já que ao falarmos sobre as configurações do sertão na literatura ao longo da nossa história, percebemos que elas também se modificam tendo em vista a sua própria recepção ao longo do tempo. *Grosso modo*, a crítica literária também interfere na produção da literatura. Não é à toa que escritores como Ronaldo Correia de Brito não recebem com bons olhos essa classificação que uma parte da crítica literária ainda faz. Em entrevista à *Folha de São Paulo*, após ganhar o Prêmio São Paulo de Literatura, em 2009, Brito disse: “O que faço não tem nada a ver com o manifesto regionalista, com os planos e pressupostos da época”². A fala do autor não é apenas uma recusa ao título regionalista, mas uma posição que é posta na sua própria obra. Isso se confirma quando ele diz, na mesma entrevista, que sua intenção ao escrever *Galiléia* foi “desmontar os cânones do romance regionalista”, e que “os personagens desmontam o próprio papel do homem nessa sociedade patriarcal. São homens fragilizados em um mundo apodrecido, esfacelado”. Ciente dos estigmas que a ideia de uma literatura regionalista carrega, o autor se posiciona à margem dessa discussão e usa a sua recusa para criar elementos de composição das suas obras. Brito finaliza a sua fala dizendo que “o Nordeste contemporâneo é um mundo globalizado, é uma periferia da cidade. O sertão é São Paulo”. Se há uma recusa explícita ao termo regionalista, ela não acontece por acaso. Dado o histórico que a classificação carrega, é esperado que haja modificações na composição dos ditos romances rurais, principalmente por parte de escritores que a rejeitam. Evidentemente esse não é o único ou o principal fator para essas mudanças de configurações de criação literária, mas é um critério que não deve ser ignorado. Portanto, é compreensível que esse julgamento estético

¹ GIL, 2020, p. 11. O estudo de Gil trata, num primeiro momento, de romances do século XIX, mas estende-se a contemporaneidade no livro *Pelo prisma rural: ensaios de literatura brasileira*.

² Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0508200916.htm>. Acesso em: 18/04/2025.

negativo sobre o regionalismo afete a própria produção literária que tem como matéria o espaço rural.

Fernando Gil, ao falar sobre o processo formativo do romance brasileiro, descrito por Antonio Candido na *Formação da Literatura Brasileira*, aponta para um aspecto que se destaca nas observações de Candido sobre romances do século XIX: a formação da continuidade literária. Isso significa que quando comparamos obras de diferentes autores e de diferentes momentos, percebemos que nem sempre há grandes mudanças de composição, mas sim uma complexificação da própria forma do romance, “seja pela incorporação de matéria cada vez mais abrangente, seja pelo refinamento dos procedimentos expressivos” (2020, p. 37). Sendo assim, à parte as críticas feitas a um dado romance, deve-se ter em mente que essa obra não é só ela mesma isolada no tempo, pois ela também faz parte de uma tradição literária e possui procedimentos que compõem essa mesma tradição, portanto, tais procedimentos estéticos vão sendo refinados ao longo do tempo. A partir disso, Gil observou que a noção da formação da continuidade literária nem sempre foi levada em consideração nas críticas de alguns autores sobre romances rurais. Em uma nota de rodapé do seu livro, ele afirma:

É este nível de acumulação, articulação e transformação que Lúcia Miguel-Pereira e, sobretudo Flora Süssekind desconsideram ao privilegiar antes o juízo do que o processo literário. O que faz com que esta última, e também parte expressiva da crítica brasileira, compreendam, de modo equívoco, as obras de autores como Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa como experiências isoladas em nossa tradição romanesca. (GIL, 2020, p. 39).

Não é o objetivo deste trabalho qualquer tentativa de invalidar as críticas feitas aos romances regionalistas nem dizer que elas não sejam justas. A questão é que os apontamentos feitos – como traços pitorescos, descritivismo exacerbado ou tentativa de forjar a cor local, por exemplo – comumente vêm imbuídos de signos de uma literatura de menor valor e, indiretamente, frutos de atraso social. Ligia Chiappini, no ensaio *Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo* na literatura, destaca, por exemplo, “o ataque violento do próprio Mário de Andrade ao regionalismo como ‘praga nacional’, juízo que ele iria relativizar na maturidade” (CHIAPPINI, p. 155). Ao falar da relação conflituosa entre o regionalismo e a modernização, ela acrescenta:

[...] a primeira geração modernista saudou a modernização endossando o gosto e os valores daqueles que lucraram com ela, sem atentar para as dores, desvalores e desgostos dos que com ela perdiam. Daí inclusive o entusiasmo

um tanto ingênuo da primeira hora que fez Guilherme de Almeida fazer do regionalismo o principal alvo a atacar em suas conferências pelo Brasil, como defensor da “cruzada nova”, por volta de 1925. (CHIAPPINI, 1995, p. 155)

Percebe-se, portanto, que os procedimentos estéticos mais frequentes nos romances rurais foram relacionadas ao resultado de todo o atraso histórico e social. Mesmo Antonio Candido, que dedicou parte da sua vida intelectual a estudar não só a literatura, mas a vida social rural, teceu duras críticas aos romances rurais. Em texto sobre *Sagarana*, Candido ressalta as qualidades do livro que o tornaram soberano, pois Guimarães Rosa conseguiu transcender o caráter regional e “superou uma série de condições [dos autores que o antecederam] que conduzem geralmente ao fracasso” (CANDIDO, 2002, p. 187). Ele complementa:

Para começar, a própria temática, batida e aparentemente esgotada. Em matéria de regionalismo, só aceitamos, de uns vinte anos pra cá, o nordestino, transformado por sua vez e por força do uso em arrebalde pacífico e já sem surpresas da nossa sensibilidade literária. Em seguida, o exotismo do léxico, recurso geralmente fácil, abusado pelos escritores gaúchos. Depois, a tendência descritiva, quase de composição escolar, familiar a quem vive em contato com os pequenos jornais do interior e, em literatura, relegada a segundo plano pelas exigências tanto de ação quanto de introspecção do romance moderno. Finalmente, o capricho meio oratório do estilo, que há muito consideramos privativo da sublitteratura. (CANDIDO, 2002, p. 187).

Fernando Gil sintetiza o pensamento de Candido sobre o regionalismo da seguinte forma:

[...] é uma espécie de visada dupla de Antonio Candido, ora vendo o regionalismo como parte de uma diversidade histórica, cultural e literária constitutiva do que somos, ora ainda o compreendendo como parte desse caráter híbrido, ‘mestiço’, mas predominantemente como a parte problemática daquilo que nos constitui em todos os âmbitos. Minha hipótese de leitura é que essa segunda posição, com presença já marcante no ensaio de 1946 sobre *Sagarana*, que irá predominar no pensamento do nosso autor. (GIL, 2023, p. 46).

E complementa:

Entretanto, no centro do pensamento de Antonio Candido, o regionalismo passa a ser compreendido menos como decorrência de formações regionais diferenciadas (ainda que com desenvolvimento socioeconômico desigual), e muito mais como resultado do atraso histórico e social. Fundamentalmente, o regionalismo literário seria fruto de regiões atrasadas, subdesenvolvidas. Desde o romantismo, anota Candido, “a realidade econômica do

subdesenvolvimento mantém a dimensão regional como objeto vivo, a despeito da dimensão urbana ser cada vez mais atuante”. (GIL, 2023, p. 47).

Posto isso, a observação da continuidade literária serve tanto para atentarmos para o fato de que romances notáveis, como *Grande sertão: veredas*, por exemplo, conta com procedimentos que foram sendo aperfeiçoados ao longo do tempo por outros autores que antecederam Rosa, quanto para entendermos que a recepção dos romances também afeta a produção literária posterior. Ainda que haja uma distância temporal grande entre as publicações, essas decorrências acontecem. Quando um escritor como Ronaldo Correia de Brito afirma que não tem compromisso com uma manifestação literária, e que seu intuito é dismantelar esse cânone, subentende-se que a escrita desse autor não parte do nada, mas tem como referência um padrão, ainda que esse modelo sirva como motivo de afastamento. A discussão sobre a classificação como literatura regionalista feita hoje aos romances contemporâneos é posta nos romances de Brito e convergem para as opiniões do próprio autor:

— 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”.

— Quer saber de uma coisa, Adonias? Regionalista é a mãe. E quer saber outra? (BRITO, 2008, p. 163-164).³

Dito isso, na tentativa de mapear algumas tendências de composição de narrativas da literatura contemporânea, principalmente dos romances rurais, partimos de algumas considerações de outros estudos que podem ser caminhos para pensarmos o romance rural, em específico os que são objeto desta pesquisa. Começemos por um aspecto levantado por Walnice

³ Há outros momentos no romance em que o regionalismo volta à discussão entre os personagens, como no trecho: “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.” (BRITO, 2008, p. 170). Em *Dora sem véu*, a discussão também aparece: “O mestre tinha a resposta pronta. Nossa literatura era regionalista, nossos escritores não preenchiam os cânones universais e por isso éramos tão pouco lidos dentro e fora do país.” (BRITO, 2018, p. 161).

Galvão, em seu texto sobre as metamorfoses do sertão no cinema e na literatura. Ao comentar os filmes *Central do Brasil* (1998) e *Eu tu eles* (2000), ela afirma:

A crise do patriarcado comanda o espetáculo, um tema nem sempre tão óbvio quanto nesses dois filmes, mas que atravessa todo o cinema da última década [...] O patriarcado é substituído ou por um universo de mulheres e de filhos, como no primeiro filme, ou pela franca poliandria, como no segundo. Neste, quem trabalha duro como bóia-fria nos canaviais é ela, assim como é ela quem vai parindo os filhos de três diferentes homens. (WALNICE, 2004, p. 390).

A crise do patriarcado é um fenômeno que vemos frequentemente sendo destacado nas narrativas urbanas, principalmente quando relacionado ao trabalho feminino nas metrópoles e, conseqüentemente, à ruptura dos papéis de gênero que formam a estrutura familiar. Mas, como esperado, essa crise também vem sendo tematizada nas produções rurais. Quando comparada com produções de décadas anteriores, tanto na literatura quanto no cinema, vemos que há uma mudança na representação das figuras masculinas e femininas sob o patriarcado, já que “a honra do macho não mais é lavada em sangue, sob pretexto de legítima defesa” (Ibidem). Há algum tempo já vemos essa transformação dos papéis de gênero na ficção, e a continuidade dessa mudança também é vista na literatura contemporânea, o que já é esperado – que a arte represente a crise do próprio patriarcado como componente estrutural do sistema capitalista, independentemente das fronteiras geográficas.

A autora também fala em um “sertão indeterminado”, o que talvez nos dê algumas pistas sobre uma espécie de mudança do espaço do sertão, mas não material, e sim simbólica. É como, se apesar de o sertão ainda existir, o seu espaço simbólico fosse mais “maleável”, afinal, o que seria hoje o sertão? Mesmo nos casos em que esse espaço tem nome, como o sertão dos Inhamuns dos livros de Brito, há uma flexibilidade, que remete à frase já tão conhecida de Guimarães Rosa – “o sertão é o mundo”. Cito dois trechos de *Galiléia* que trazem um sentido de sertão sem exatidão geográfica, semelhante, em parte, ao de *Grande sertão: veredas*: “A Noruega é um sertão a menos trinta graus. As pessoas de lá também são silenciosas, hospitaleiras e falam manso” (BRITO, 2008, p. 73) e “Eu nunca me acostumei à Noruega. Dizem que ela é melhor do que isso aqui. Eu não acho. O sertão a gente traz nos olhos, no sangue, nos cromossomos. É uma doença sem cura” (BRITO, 2008, p. 19). No primeiro trecho, não há uma transposição de espaço propriamente, pois o sertão apenas faz parte de uma metáfora um tanto incomum que o personagem usa para descrever a Noruega. No segundo, ele deixa de ser um espaço delimitado e se aproxima do sentido que Rosa usa. Retomamos a frase

já citada de Ronaldo Correia de Brito, na referida entrevista à *Folha de São Paulo* – “O sertão é São Paulo”.

Fernando Gil (2020, p. 66), em seu já referido estudo, destaca um elemento comum estruturante das narrativas rurais desde o século XIX, a violência. É em torno dela que muitos romances de ação são construídos, e frequentemente ela aparece como “forma rotinizada de ajustamento nas relações sociais” (Idem, p.80). Leonel e Segatto, no texto “O sertão literário na contemporaneidade: Guimarães Rosa e Ronaldo Correia de Brito”, comparam os contos de *Tutameia* e do *Livro dos homens*, de Ronaldo Correia de Brito, e percebem que, mesmo após décadas da publicação da coletânea de contos de Rosa, a violência continua sendo elemento constituinte na narrativa rural contemporânea, e cumpre um papel de modo de fazer justiça mediante a “ausência de instituições às quais recorrer” na resolução de conflitos. Segundo os autores,

Se esse tipo de acontecimento – a violência, a justiça pelas próprias mãos – existe em *Tutameia* publicado na década de 60 do século passado e repete-se no *Livro dos homens* de 2005, em histórias cujo tempo é contemporâneo ao da escritura, é porque as condições regionais – políticas e sociais – não se alteraram significativamente. (LEONEL; SEGATTO. 2010, p. 8).

Outro componente frequente na ficção rural contemporânea é o deslocamento dos personagens entre os espaços rurais e urbanos. Em livros como *O voo da guará vermelha* (2005) e *Outros cantos* (2016), de Maria Valéria Rezende, *A palavra que resta* (2021), de Stênio Gardel, os romances que formam a *Trilogia Brasil* (2022)⁴, de Antonio Torres e os livros de Ronaldo Correia de Brito, há personagens se deslocando entre esses espaços, e as viagens servem como um fio condutor das histórias, a partir do qual se desdobram outras questões, como fragmentação do sujeito e perda/ busca por identidade. Voltamos à continuidade literária: a temática de saída e de retorno ao sertão não é nova. Nos romances de 30, por exemplo, há uma vasta representação do êxodo rural e dos retirantes nordestinos. A frequência com que esse trânsito de personagens tem aparecido na literatura é, portanto, dado relevante para pensarmos o romance contemporâneo.

⁴ *Trilogia Brasil* é uma edição comemorativa, pelos 50 anos da carreira de escritor, na qual Antonio Torres reúne seus três romances intitulados *Essa Terra* (1976), *O cachorro e o lobo* (1997) e *Pelo fundo da agulha* (2006). As obras reunidas contam diferentes fases da vida de um retirante.

As tendências apontadas são observáveis em *Galiléia* e em *Dora sem véu* e são importantes para discutirmos as representações atuais do sertão nesses romances. Outro fator relevante é como essas tendências são engendradas com a ação trágica, que é um elemento organizador destes livros.

Conciliando a carreira de médico com a de escritor, Ronaldo Correia de Brito nasceu em Saboeiro, Ceará, no sertão dos Inhamuns – local onde são ambientadas algumas de suas histórias. Assim como esse, outros detalhes da vida de Brito permeiam a caracterização de alguns de seus personagens, com destaque para Adonias, o protagonista de *Galiléia*, que também é médico e escritor. Entre as semelhanças da vida de Brito com a sua criação literária, há uma pequena anedota em seu blog pessoal. O texto conta que no batizado de Ronaldo, na igreja colonial de Saboeiro, um padre alemão confundiu seu nome com “Runwald” (BRITO, [s.d.]), “termo de origem druida associado a feiticeiros” (BRITO, [s.d.]), e recusou-se a realizar o batismo por considerá-lo pagão. Diante da situação, a família optou às pressas pelo nome “José”, porém, o pai, insatisfeito com a recusa do padre, registrou-o oficialmente como Ronaldo, omitindo o nome dado no batismo.⁵ Semelhante a esse acontecimento, destaco um episódio do segundo capítulo de *Galiléia*, em que o narrador relata o batizado de seu avô Raimundo Caetano:

O padre molharia a cabeça do recém-nascido, o que não chegou a acontecer, deixando-o avesso aos banhos pelo resto da vida. Nos anos pela frente, Raimundo especulou os motivos da recusa ao nome escolhido pelo pai numa lista de mais de duzentos nomes. Nela constavam preciosidades como Ariovaldo, Eustáquio, Lindolfo, Atanásio e até um Teopisto. O que lhe pareceu mais plausível para a humilhante recusa — insistia que fora uma humilhação, embora tivesse apenas sete dias de nascido, e nada pudesse lembrar — foi o antissemitismo do padre estrangeiro.

— Abraão não ser nome cristão! Com este nome não batizo. (BRITO, 2008, p. 28).

Assim como nesse caso, outros elementos da biografia de Brito se misturam à sua ficção. Além de romancista, ele é contista e dramaturgo e, dessa variedade de gêneros aos quais o autor se dedica, surgem alguns traços estéticos comuns em seus romances, como referências ao cinema e ao teatro, tanto no plano enunciativo quanto no plano formal – é comum na obra dele

⁵ Disponível em <https://www.ronaldocorreiaebritobrito.com.br/site2/sobre/>, acesso em 18/04/2025.

um ritmo sintático próprio que privilegia o uso de pontuação em detrimento de conectivos, por exemplo, o que torna a linguagem mais objetiva e fragmentada. O autor costuma fazer uso também da experiência trágica na estruturação das obras, e é ela que esta dissertação vai privilegiar para a análise dos romances delimitados.

Com uma diferença de 10 anos de publicação entre os dois livros, *Galiléia* (2008) e *Dora sem véu* (2018) têm uma ambientação em comum, o sertão cearense, lugar frequente também nos livros de contos do autor. O universo sertanejo está presente nos dois livros. Em *Galiléia*, o enredo se delinea a partir de uma viagem de retorno à fazenda da família do protagonista, Adonias, no sertão dos Inhamuns. Acompanhado dos primos Davi e Ismael, o narrador-protagonista⁶ vai relembando histórias familiares ao mesmo tempo em que se surpreende com um sertão diferente do que ele lembrava: a paisagem exatamente como conhecida por ele na infância já não existe mais; o sertão agora é entrecortado por um asfalto quente e por uma invasão tecnológica deficitária, que não atende às reais necessidades dos habitantes – cenário que o narrador define como um “deserto cinza”. No entanto, a paisagem do sertão não foi completamente destruída, pois ainda resiste parcialmente e imbrica-se com os signos de progresso tecnológico.

A razão da viagem de volta à fazenda é visitar o avô e patriarca, Raimundo Caetano, que celebra seu aniversário, mas se encontra, ao mesmo tempo, debilitado, à beira da morte. Adonias, médico radicado no Recife, vive com sua esposa, também médica, e filhos. Davi, morou em Nova York e é um músico sem sucesso profissional, embora dissimule uma carreira próspera perante a família. Ambos os primos compartilham um desprezo pelo universo sertanejo. Ismael, filho bastardo, passou grande parte da vida na Noruega, mas sempre desejou retornar ao sertão, portanto distancia-se da vergonha que os demais atribuem à origem familiar. Esses três personagens centrais representam, de modo distinto, os percursos de afastamento e retorno ao espaço sertanejo.

Na obra, o narrador estabelece uma relação ambivalente com o universo sertanejo, oscilando entre fascínio e repulsa. A narrativa conta, em episódios escolhidos pelo protagonista, a decadência moral da família, explicitamente desprovida de qualquer idealização ou heroicidade, ao mesmo tempo em que mostra o desgaste material da fazenda. À medida que a trama avança, a estrutura da narrativa torna-se mais fragmentada, espelhando as lacunas de

⁶ Adotamos aqui a perspectiva de Friedman (2002, p. 176-177) para o termo narrador-protagonista.

memória de Adonias. Uma violência latente – prenunciada já nos capítulos iniciais – consolida-se progressivamente, gerando no leitor a expectativa de um desfecho trágico que, a partir da segunda metade da narrativa, assume contornos oníricos. A ação trágica também evidencia a crise de identidade dos personagens mais jovens, que já não se reconhecem nem como sertanejos nem como pertencentes à cidade.

O segundo livro, *Dora sem véu*, publicado em 2008, é narrado por Francisca, socióloga e estudiosa da literatura de cordel. Ela segue em uma romaria a Juazeiro do Norte para tentar obter notícias da família que ela não conheceu. Seu pai, no leito de morte, lhe pede que vá ao local de origem dele para saber o que aconteceu com a mãe dele, Dora, e com seus tios, pois, quando criança, ele fugiu para o Recife. Portanto, Dora é a avó de Francisca, a narradora. Na viagem, Francisca, acompanhada de seu marido, conhece Daiane, uma jovem que fez um aborto e, por ter sobrevivido às complicações decorrentes, vai pagar uma promessa feita por sua mãe (a promessa consiste em seguir na romaria a Juazeiro vestida de noiva). Na romaria, a narradora também conhece Wires, um jovem atraente, ex-vaqueiro e ex-agricultor, que tem como atividade principal desenhar e costurar lingerie (representando uma quebra do estereótipo do modelo de homem do agreste), e Hermógenes (aqui há uma clara referência a *Grande Sertão: veredas*), um homem de meia idade, acusado de matar, torturar e estuprar mulheres em Juazeiro.

Os dois livros expõem, cada um a sua maneira, uma violência sistêmica. Em *Dora sem véu*, isso é tratado de forma mais explícita, quando comparado a *Galiléia*. No tempo passado, aparece desde a Era Vargas, durante a seca de 1932, com a formação dos campos de concentração no Ceará, feita pelo governo para exterminar os retirantes. A violência aparece também pela atuação do governo estadunidense na constituição do projeto político “Aliança para o Progresso” e pela própria estrutura patriarcal que permeia a obra. No presente da ação, essa violência organizada aparece imbricada no sertão pela ausência estatal no cumprimento dos seus deveres relacionados à promoção de justiça social. Esse espaço sertanejo atual não possui mais jagunçagem, mas permanece uma organização própria fundamentada ainda no patriarcalismo e na constituição de um projeto governamental de progresso tecnológico às custas da retirada de direitos básicos das classes populares. Nos dois livros, o tema é o retorno ao sertão pelos protagonistas (em *Galiléia*, de Adonias, e em *Dora sem véu*, de Francisca), que ocorre devido a pendências familiares e, a partir desse retorno, os personagens entram em conflito com as famílias e com as suas próprias histórias.

Quanto às semelhanças formais, os dois romances são narrados em primeira pessoa por narradores-personagens pertencentes à classe média, e se passam no sertão cearense e nos centros urbanos de Recife e Fortaleza, além de haver menção a espaços europeus. As narrativas ocorrem em temporalidades diversas, as quais os narradores intercalam, em tempo cronológico e psicológico. As linhas temporais também são suspensas quando os narradores interrompem o arco narrativo principal para contar outras histórias e, em algumas dessas suspensões, há uma presença ínfima, mas não menos importante, do mítico, sugerindo resquícios de uma tradição oral de contação de histórias.

Beatriz Resende (2008, p.29) aponta para uma tendência na literatura contemporânea de “retorno do trágico nas sociedades deste momento de pós-globalização”. Viviane Oliveira, no seu artigo intitulado “Contemporâneos – o sertão, a literatura e a tragédia”, ressalta no trabalho de Maria Zilda Cury um comentário sobre “não o retorno, mas a refiguração do trágico, uma vez que ele não saiu propriamente de nossas letras, mas recebe novas configurações”. Oliveira complementa com a seguinte citação de Cury:

o trágico propriamente clássico – isto é, aquele que coloca em cena heróis em estado de desespero frente ao destino fixado pelos deuses – não é mais de nosso tempo. De nosso tempo são as vidas desperdiçadas, de pessoas à margem, as vidas de pessoas comuns, uma refiguração que coloca em questão a violência estrutural de nosso tempo. (CURY apud OLIVEIRA, 2015, p. 216).

Retorno ou refiguração, fato é que a experiência trágica ainda estrutura narrativas contemporâneas. Tanto em *Galiléia* quanto em *Dora sem véu*, a tragicidade está relacionada aos narradores e aos recortes que eles fazem para contar os episódios escolhidos. A carga trágica é dada por eles, portanto eles determinam quais eventos serão tratados como trágicos e quais não. “As tragédias do nosso tempo”, como diz Cury, nesses romances de Brito, são selecionadas a dedo por Adonias e Francisca, mas nem sempre recebem o mesmo tratamento ou a mesma ênfase. Com isso, esta dissertação parte da constatação de que as experiências trágicas estruturam as narrativas e são definidas pelos pontos de vista dos narradores, de tal modo que expõem as “contradições de base”⁷ da formação política, histórica e social do Brasil, representadas nos romances *Dora sem véu* e *Galiléia*.

⁷ José Antônio Pasta, em seu texto intitulado “O romance de Rosa: temas do Grande sertão e do Brasil”, usa esse termo para explicitar como o Brasil se moderniza sem mudar as bases de desigualdade sobre as quais se fundou,

1. As estruturas dos romances

1.1 Dora sem véu

A história de uma romaria rumo a Juazeiro do Norte foi escrita por Ronaldo Correia de Brito inicialmente no conto “Milagre em Juazeiro”, publicado na coletânea *Livro dos homens*, em 2003. O conto foi uma espécie de laboratório para o romance que só seria publicado em 2018, e os dois textos mantêm muitas semelhanças. O enredo é bem parecido, uma viagem de romeiros a Juazeiro do Norte, no Ceará, com o intuito de a personagem principal buscar notícias da sua avó, que fora abandonada pelo filho, pai da personagem. Francisca, de *Dora sem véu*, no conto é Maria Antônia, e Dora, a avó, é Antônia Praxedes. Maria Antônia é casada com o médico Afonso, que a acompanha na romaria e adoece no percurso, assim como o Afonso do romance. No entanto, apesar das semelhanças, o conto é narrado em terceira pessoa, o que diferencia completamente as duas obras do autor.

No romance, o mote da viagem de Francisca é o mesmo, encontrar a avó. Na viagem, ela conhece os romeiros que estão pagando promessas, e entre eles estão Maria do Carmo e Daiane, mãe e filha, e Wires, personagem que está na carroceria com uma perna engessada e quem acompanhará Francisca em grande parte dos eventos narrados. Daiane está na romaria sob ordens da mãe, Maria do Carmo, para pagar uma promessa, quase como uma compensação por ter sobrevivido a um aborto intencional. A mãe “leva a filha vestida de branco, com véu, grinalda e um ramalhete de flores murchas” (BRITO, 2018, p. 216), e é assim que Daiane permanece caracterizada na maior parte do romance, até o fim da romaria. Vale apresentar brevemente os principais personagens e suas caracterizações antes de entrar nos pormenores das narrativas, para uma melhor compreensão dos papéis desempenhados nas histórias.

1.1.1 Uma breve galeria: algumas figuras do tecido narrativo

No decorrer do romance, a narradora estabelece um paralelo entre Daiane e Dora – “Dora também partiu de casa à procura de um milagre. Caminhava com os quatro filhos no rumo de Juazeiro. Uma noiva sem véu” (BRITO, 2018, p. 216). As duas personagens têm muitas semelhanças, ambas mulheres jovens, pobres, sem muitas expectativas de melhora de vida, e submetidas a humilhações e exploração. Desse modo, a narradora vê em Daiane uma Dora

com uma lógica da submissão à autoridade do que se garante mais forte, seja com armas, com dinheiro, com bens simbólicos ou com a cultura letrada.

atualizada, uma pessoa que traz consigo uma vida de privação, sofrimento e abandono, principalmente pelos homens. Dora fora abandonada pelo marido e depois pelo filho Jonas, pai de Francisca. Quando criança, Jonas entrou numa embarcação com outra família para tentar sair da pobreza extrema e não teve mais contato com a mãe.

Dora sumira durante a seca de 1932, e não se sabe se ela permaneceu onde morava, ou se foi de fato enviada aos currais humanos do Acre, sob orientação de Padre Cícero, figura que prometia melhores condições de vida aos retirantes do Ceará e os enviava aos campos de concentração⁸. Daiane recebera uma proposta para ser modelo na Espanha, mas na verdade se tratava de tráfico humano, e o que a impediu de viajar e ser traficada foi uma gravidez indesejada, a princípio de Hermógenes – mas ao final do livro, é revelado que o pai era Wires. Francisca quer encontrar Dora, mas sabe que o mais provável é que ela já tenha morrido. Daiane é assassinada ao final do romance e o leitor não tem a confirmação de quem foi o assassino, mas se sabe que foi um crime de feminicídio, cometido por Hermógenes – esse é o assassino mais provável – ou por Afonso.

Daiane antes da viagem havia se envolvido com Hermógenes e em seguida engravidou do parceiro dele de negócios, Wires. Depois, no trajeto do caminhão de romeiros, ela se envolve com o marido de Francisca, Afonso. Os relacionamentos de Daiane não são baseados em interesses amorosos por parte da personagem, mas funcionam apenas como meios de conseguir pequenos favores e produtos para sua subsistência. Segundo a narradora, Daiane “não sente dor, apenas enfado e repulsa. Despreza os dois homens que a assediam, arranca deles o que não possui. Migalhas. Sobras” (BRITO, 2018, p. 112). Portanto, Daiane sente repulsa pelos dois, mas vê neles um fio de esperança para amenizar a pobreza. Hermógenes é caminhoneiro e representa a força bruta, a violência patriarcal já desajustada pelas mudanças modernas, mas

⁸ Durante as secas de 1915 e 1932, o governo do Estado do Ceará implementou campos de concentração como estratégia de controle social e isolamento dos retirantes, que iam em direção à Fortaleza em busca de condições melhores de subsistência. Segundo Marina Rossi, “embora não fossem campos de extermínio, como logo depois seriam criados na Alemanha, os *campos de concentração* espalhados pelo Ceará [...] tinham ao menos um objetivo equivalente ao nazista: isolar dos demais a população indesejada, a ‘gente imunda’ que tentava sobreviver à seca do sertão fugindo para a capital” (ROSSI, 2019). Ao todo, foram oito campos espalhados por diversas cidades no Ceará, incluindo Fortaleza. Segundo Neves: “Na capital, como já foi assinalado, a estratégia era impedir a livre circulação dos flagelados pelas ruas e praças bem cuidadas. Do ponto de vista da localização, portanto, a instalação dos campos se propunha a impedir as grandes mobilizações da população pobre do interior e, ao mesmo tempo, armar um escudo em torno da capital em pleno processo de remodelação e aformoseamento, consciente de seus parques e jardins bem cuidados, de suas ruas limpas e bem calçamentadas, de sua higiene e moralidade. Esta medida, contudo, não impedirá o ‘crescimento desordenado’ que Fortaleza experimentará a partir da década de 30, dando lugar a ‘aglomerações de edificações precárias na periferia da cidade’ com ‘características de favelas’” (NEVES, 1995, p. 110-111).

que ainda resiste porque também faz parte da própria modernidade, mesmo que pareça não ter mais lugar. Ele ameaça matar Daiane quando percebe o envolvimento dela com Afonso, e a caracterização do personagem faz referência intertextual ao Hermógenes de *Grande sertão: veredas*, pois ele também é violento, ambicioso e cruel. O Hermógenes de *Dora sem véu* não está na romaria, mas ronda os romeiros durante o percurso, e suas aparições se assemelham a uma perseguição demoníaca porque ele está sempre cercando a jovem e seus familiares.

Afonso, por sua vez, parece representar para Daiane uma violência camuflada de civilidade, sobretudo porque ele é médico, intelectual e carrega consigo signos de progresso e prosperidade. Anos antes, ele, com um grupo de amigos médicos, tinha participado do projeto Estrela Distante, que a princípio serviria para atender a população ribeirinha no Amazonas. No entanto, o projeto se tornou fachada para corrupção e exploração sexual de mulheres, já que os participantes fotografavam as pacientes vulneráveis, doentes e nuas, sem o consentimento delas. Segundo a narradora, Afonso mantém comportamento similar com Daiane, enxergando-a como vítima, uma presa a ser capturada:

– Abusa da aparência respeitável e excita-se com o medo de ser descoberto. Cerca a vítima, sempre mais vulnerável do que ele, até senti-la entre as unhas. O processo de atrair pode durar semanas, meses, depende da resistência da caça. Quanto mais ela recusa a ação predatória do corruptor, mais excitante se torna o jogo. Depois da posse, se arrepende. Porém, deseja o prazer novamente e volta ao ataque. (BRITO, 2018, p. 51).

A caracterização de Afonso é um pouco parecida com a de Adonias, protagonista de *Galiléia*. Os dois são médicos, casados, não têm origem pobre e demonstram ciência de serem medíocres no exercício de suas profissões. Em alguns diálogos, Afonso comenta que nunca teve “a inteligência de ganhar dinheiro por meios lícitos” (BRITO, 2018, p. 183). Francisca também o vê dessa forma e explica o ingresso do marido no projeto Estrela Distante, afirmando que foi “nesse terreno frágil e de pouca vocação médica que Emílio plantou a necessidade de um analista clínico” (BRITO, 2018, p. 51). Do mesmo jeito mediano segue o casamento deles: “não foi um caso de amor à primeira vista, nunca explodimos de paixão nem morremos de desejo ou ciúme” (BRITO, 2018, p. 51).

Wires é um dos personagens mais interessantes do romance, pois há nele uma expectativa de rompimento com alguns estereótipos acerca da representação dos moradores homens do espaço rural na atualidade. Ex-agricultor, ele sobrevive costurando lingerie e mantém uma parceria de venda com Hermógenes, que compra os produtos e os exporta para

revenda em São Paulo e Pernambuco, nas feiras da sulanca⁹. Wires tem um relacionamento amoroso com a narradora e assume a ela ser bissexual, o que causa um constrangimento inicial na personagem. Ao saber da bissexualidade do parceiro, Francisca tem um dos primeiros embates com as próprias ideias progressistas. Wires é um dos poucos personagens que confrontam Francisca de maneira a expor seu sentimento de superioridade em relação aos romeiros, e ele contribui para que ela exponha a sua consciência de que faz parte de uma intelectualidade que não consegue compreender de fato os pobres.

Francisca é socióloga, estudou literatura de cordel, fez diversas viagens ao sertão do Ceará e construiu sua vida acadêmica investigando a população sertaneja. Ela menciona em vários momentos algumas entrevistas que fez com eles, métodos de pesquisa científica, narrativas orais com as quais teve contato, mas ainda assim é perceptível o seu distanciamento em relação àquela realidade. Além disso, o fato de o romance ser narrado em primeira pessoa justifica as diversas passagens que se confundem com relatos históricos, o distanciamento da narradora em relação à matéria narrada e as numerosas descrições dos espaços e das pessoas.

1.1.2 “O rebanho não se queixa”

Dora sem véu se inicia com uma digressão da narradora, e desde já fica claro o tom que será adotado em toda a narrativa, uma mescla de referências a acontecimentos históricos, eventos familiares e divagações, que se intercalam à ação principal. Antes da primeira cena, nessa divagação de Francisca que dá início ao romance, ela diz que está viajando para saldar as dívidas do pai e cita o nome de Dora, sua avó, o que já antecipa que o motivo da viagem é familiar. Depois ela diz que se lembra dos “currais de gente, cercados por arame farpado”

⁹ A Feira da Sulanca originou-se em Santa Cruz do Capibaribe, cidade localizada a 56 km de Caruaru, a partir da comercialização de retalhos de helanca trazidos de São Paulo. Segundo o site Mapa Cultural do governo de Pernambuco, “O termo sulanca durante muito tempo ficou conhecido como termo pejorativo para roupa de baixa qualidade e, conseqüentemente a Feira da Sulanca também acompanhou durante muitos anos este estigma, de só ter produtos de baixa qualidade. Hoje, funciona, como uma espécie de atacado para centenas de pequenos comerciantes de outras cidades, que chegam em ônibus fretados especialmente para a feira, vindos de diversas partes do Brasil. A versão para o termo sulanca é a de que se trata de helanca vinda do sul. Atualmente, a feira que teve sua origem na cidade de Santa Cruz do Capibaribe e que com o tempo se expandiu à cidade de Caruaru é reconhecida como a original Feira da Sulanca, ainda que existam feiras que estão espalhadas por todo o estado, sendo também chamadas de ‘Sulancas’ ou ‘Sulanquinhas’. Tal designação veio sendo adotada por força de expressão com o passar dos anos”. O personagem Wires menciona que Hermógenes manda as lingerie também para as feiras da sulanca em São Paulo, possivelmente se referindo ao comércio no Brás.

(BRITO, 2018, p. 7). A digressão é seguida de uma cena em que Francisca está na carroceria de um caminhão, com seu marido Afonso, em direção a Juazeiro do Norte, em uma romaria.

No caminhão, Francisca detalha o espaço e as pessoas que estão na carroceria, e transmite seu incômodo por estar ali. Durante os capítulos que se seguem, nos quais ela fala sobre o percurso feito na carroceria, a narradora faz algumas descrições negativas que se misturam às experiências sensoriais que ela tem nesse espaço, como calor excessivo, infestações de mosquitos e sensação desagradável de encostar nos corpos dos outros romeiros suarentos. Essas descrições não se limitam às experiências com o clima, com a natureza, mas se estendem para as pessoas, e a narradora se refere aos outros romeiros como componentes de um “rebanho” – “Corpos comprimidos, as cabeças baixas, o rebanho não se queixa do desconforto nem da falta de segurança” (BRITO, 2018, p. 9). É como se no olhar de Francisca, essas pessoas estivessem destituídas de suas individualidades e fizessem parte do cenário. Essa percepção dela indica dois movimentos: uma visão de superioridade em relação aos romeiros – “Habitou-se a não reclamar de nada. Sou a única erguida, procurando enxergar lá fora” (BRITO, 2018, p. 9) – e um reconhecimento dos processos sociais que submetem essas pessoas à pobreza. Esse duplo movimento ficará mais claro no capítulo 2 deste trabalho.

A cena com a descrição da carroceria é interrompida por uma lembrança de Francisca de um diálogo com seu falecido pai, Jonas, a respeito de Dora. Portanto, nas primeiras duas páginas, o leitor já entende que precisará de um esforço para completar as lacunas da narrativa, que não segue uma linearidade temporal, mas mais se assemelha a um mosaico, aspecto semelhante à composição de *Galiléia*.

Ainda na primeira página, a história é iniciada com relâmpagos e chuva, e a água é um elemento que está fortemente presente no romance, contrariando a imagem de seca perpetuada em obras literárias de outros períodos. O signo de secura não é totalmente ausente na obra, pois aparece em descrições de alguns espaços em determinadas cenas, principalmente quando a narradora fala sobre abandono estatal e comenta em seguida sobre os períodos de estiagem. Ainda assim, esses períodos não predominam no romance, como já esperado, tal como em produções contemporâneas de outros autores que tratam do espaço rural atual. A recorrência de chuvas e de cenas ambientadas em rios e açudes se combina aos comentários da narradora e corrobora a ideia de desvinculação de uma tradição de estética da seca na literatura. Mesmo que já seja esperado que não haja uma representação da seca como no romance de 30, por exemplo, parece haver uma intencionalidade nos romances de se afastar dessa imagem quando

observamos a reincidência desses elementos. Ao afirmar que “Depois da paisagem sertaneja monótona e seca, a chapada do Araripe abre as portas ao verde” (BRITO, 2018, p. 35), por exemplo, a narradora traz uma imagem de superação da imagem da seca.

Esse dado também é notável em *Galiléia*, embora tenha uma quantidade menor de ocorrências. Vale destacar que há duas cenas nos dois romances que têm uma semelhança semântica de água associada a momentos mais poéticos e bonitos, de interação agradável entre os personagens. Em *Galiléia*, os primos estão viajando, discutindo durante o percurso, quando param em um açude e vivenciam um momento raro de descontração e rememoração de histórias. Em *Dora*, Francisca e Wires vão ao Crato e têm um momento amoroso em uma nascente d’água. Essa também é uma das poucas cenas de leveza/ descontração entre personagens no romance, já que nele predomina o tom áspero, e às vezes irônico, da narração de Francisca.

1.1.3 O espaço, o tempo e o sertão como periferia do mundo

Andrade (2020, p. 161), em análise de *Galiléia*, observa a intercalação do tempo nas lembranças de Adonias e conclui que há uma rememoração presentificada, pela qual o narrador compreende e qualifica o sertão. Esse procedimento se mistura à sua subjetividade e, dessa forma, é como se ele quisesse mostrar uma atualização do espaço quando justapõe eventos em momentos diferentes, e, em seguida, esse recurso se mistura ao estado de espírito do narrador. Por fim, esse estado de espírito é refletido nas suas observações espaciais.

Nesse excerto, percebemos a rememoração presentificada, definida pela justaposição de uma tarde no passado e a do presente da narração e pela sobreposição dos caminhos dos antepassados aos próprios, fato que também exemplifica a focalização interna da narrativa, pois deixa claro o ponto de vista a partir do qual os fatos serão narrados ao afirmar um “aqui” e um “agora” que correspondem à posição, ou à perspectiva, de Adonias e que revelam a sua subjetividade. (ANDRADE, 2020, p. 5).

Grosso modo, em alguns momentos, por exemplo, Adonias vê o espaço sertanejo, lembra de como era na sua infância e o descreve de acordo com o que está sentindo no momento em que rememora, no presente. Geralmente essas descrições são negativas, se ele está espantado com as mudanças e se sentindo incomodado, ou positivas, quando está nostálgico. As descrições aliadas ao estado psicológico do personagem, nesses casos, seguem no mesmo tom (positivo

ou negativo) nos dois tempos comparados, quase como um espelhamento. Embora Andrade não especifique que o espaço seja sempre o mesmo nessas comparações, acrescenta-se que normalmente é o que acontece no romance, daí o efeito de quase espelhamento do mesmo espaço em tempos distintos. Em *Dora sem véu*, observa-se que esse recurso de rememoração presentificada é usado novamente, mas configurado de forma diferente no que tange à mistura da subjetivação da personagem com a adjetivação do espaço. Aqui o estado de espírito da narradora não necessariamente vai coincidir com a descrição e percepção do ambiente, e os espaços comparados nem sempre serão o mesmo, portanto a rememoração presentificada citada não acontece da mesma forma.

No capítulo 19, a narradora está andando pelas ruas de Juazeiro, depois interrompe o fluxo e se lembra de outro momento, quando estava passeando por um vilarejo na França, e, por fim, ela retoma o tempo presente no Ceará. Há um paralelo entre os dois lugares – ambos vilarejos/ cidadezinhas – e essa mudança temporal brusca não é avisada ao leitor quando retorna ao presente. É uma espécie de rememoração do tempo na França, mas a suspensão repentina da lembrança, que causa um efeito de vaivém temporal, parece ser intencional. É como se as fronteiras entre os espaços não fossem tão demarcadas, ainda que sejam lugares e tempos distintos. Além desse paralelo temporal, a narradora faz uma equiparação com as lojas de *souvenirs* dos dois lugares: “A mesma história acontecida em Juazeiro? Desigual e semelhante. Os souvenirs daqui são pobres e custam barato, mas servem ao propósito de mitificação. A arte e a santidade não escapam aos especuladores” (BRITO, 2018, p. 155).

No capítulo 20, segue-se a mesma sequência de intercalar Juazeiro do Norte, no presente, e Poitiers, França, no passado. Os espaços dessa vez são dois quartos de hotel, um em cada cidade. O capítulo inicia com Francisca numa hospedagem em Juazeiro do Norte, ao lado de Afonso. Ela fala ao leitor sobre seu desconforto com o marido, e dessa vez esse incômodo é entremeado pela descrição do ambiente, assim como faz Adonias na cena mencionada anteriormente: “Retraio-me e desejo Wires. Vou ao banheiro, piso com nojo a cerâmica fria e úmida. [...] Tudo é feio e sem acolhimento, a aspereza repete o padrão hoteleiro de algumas cidades: móveis rústicos, duros, fabricados com madeira que fede a mijo” (BRITO, 2018, p. 167).

Érica Rossi ao comentar o conto “A espera da volante”, da coletânea *Faca* (2003), ressaltou um aspecto de quase simbiose da composição do espaço com a construção dos personagens, o que se dá principalmente pela descrição dos ambientes integrada às ações dos

personagens. Esse procedimento é frequente nas obras do autor e nessa ação, ele é usado novamente, pois a personagem descreve o espaço do quarto e do banheiro com o mesmo incômodo que ela está sentindo a Afonso. Em seguida, a narradora lembra o mesmo desconforto em relação ao marido, mas dessa vez, quando eles estavam num albergue em Poitiers: “Numa vez em que fui dar aulas sobre literatura de cordel na Universidade de Poitiers, nos hospedamos num albergue simples e barato, para estudantes em férias. [...] Lembro que senti o mesmo que agora ao contemplar o seu corpo” (BRITO, 2018, p. 168). No entanto, apesar de ela ter ainda a mesma sensação de repulsa por Afonso, a descrição do albergue na França não é negativa como a do quarto de hotel do momento presente:

Da cama em Poitiers eu olhava a decoração simples do quarto, a renda das cortinas, os quadros, o papel de parede, os abajures, uma jarra de água, xícaras de porcelana para o chá, o assoalho de madeira clara, os tapetes. Com quem aprendemos o desconforto? E a feiura? Com os nossos colonizadores portugueses? (BRITO, 2018, p. 168).

Dessa forma, o sentimento semelhante comparado às descrições dos espaços em tempos distintos, levam a crer que, diferente de outras obras do autor, em *Dora sem véu*, nem sempre a descrição do espaço vai se entremear com o estado psicológico do personagem. A hipótese de leitura dessas passagens, neste trabalho, é a de que a intercalação de ações semelhantes em espaços equivalentes, mas não iguais, e em tempos diferentes funciona como uma tensão de espaços e tempos, que causa um efeito de atualização do espaço sertanejo. Funciona como se a narradora estivesse colocando lado a lado espaços diferentes, mas que mantêm alguma coisa em comum (a presença do marido, ou um passeio em uma praça, por exemplo). Essa espécie de atualização do espaço rural fica mais evidente na cena seguinte, no restaurante do hotel em Juazeiro, quando a narradora está conversando com Afonso e eles compartilham elementos das suas lembranças da França.

— Você prefere *croissant* e *café au lait*.

— *Marmelade d’orange*, *s’il vous plait*.

— *Oui*, madame. E companhia mais refinada do que a minha. A do professor Thierry, falando sobre os aedos e os rapsodos da Provence, comparando aos nossos cantadores de viola.

— Com o narizinho arrebitado de condescendência e desdém: *Merveilleux! Ils sont rustiques*.

[...]

Com certeza teremos tapioca, queijo de coalho assado e mel de rapadura. Nenhuma iguaria francesa se compara a isso.

Não estou mentindo, ele sabe. Adoro a culinária sertaneja. (BRITO, 2018, p. 170).

Em tom de ironia, eles fazem breves comparações da culinária dos dois locais, e o vocabulário francês é trazido para a atualidade brasileira rural. A distância entre os dois lugares é diminuída com a comparação culinária que mescla os elementos. Tapioca, queijo coalho e mel são melhores que *caffé au lait* e *croissant*, logo não há perda sertaneja pelo menos nesse ponto. Há uma equiparação, um pé de igualdade que termina em vitória da culinária rural e, com isso, o efeito obtido é que o sertão deixa de ocupar um lugar isolado no passado e passa a ser um lugar do presente, que é comparável com outros locais modernizados. Vale aqui uma pequena observação das diferenças de tratamento do tempo e do espaço nos dois romances. Certamente quando temos uma comparação entre dois momentos e lugares, o local do passado terá um referencial mais distante justamente por ter uma distância temporal. No entanto, diferentemente de *Dora sem véu*, em que a distância espacial parece ser diminuída, o que acontece em vários momentos em *Galiléia* é que o sertão, parece ser ainda mais distante porque é dotado de uma carga simbólica de lugar intocado, parado no tempo, largado às traças.

Em *Dora sem véu*, ainda que sejam momentos diferentes, o período mencionado em Poitiers perde a conotação de lembrança com o verbo no presente – “Nenhuma iguaria francesa **se compara** a isso”. Na tessitura do texto deste capítulo, nem sempre a narradora deixa claro a qual local ela está se referindo, e o leitor é obrigado a dispor de uma atenção redobrada para distinguir os espaços por terem elementos em comum. As cenas são equivalentes, já que ela fala sobre um quarto de hotel, um restaurante ou uma praça ora em Juazeiro, ora em Poitiers, e nem sempre os verbos estão no passado para facilitar a diferenciação dos momentos. Nos trechos em “Os vitrais não **dão** conta da iluminação” e “Do lado de fora, em frente à porta principal fechada, um músico **toca** violino e pede esmolas. Ninguém **se detém** para escutá-lo” (BRITO, 2018, p. 169, grifos nossos), os verbos, ou seja o referencial de localização temporal, estão no presente, mas ela se refere ao espaço do passado, em Poitiers, e não a Juazeiro. Novamente, a alternância de tempos e espaços distintos funciona como um apagamento das fronteiras entre os espaços. Ou seja, o uso dos verbos no passado facilitaria ao leitor a compreensão de que a narradora está falando de uma cena na praça no tempo passado, em Poitiers, mas, ao invés disso,

ela usa os verbos no presente, o que pode confundir com as cenas semelhantes nas quais que ela narra, no mesmo capítulo, suas andanças por Juazeiro do Norte.

Nas comparações que Francisca faz entre o sertão e a França, assim como nas suas observações a respeito das singularidades do espaço sertanejo, alguns comentários se repetem, como a pobreza, o abandono estatal e as desigualdades sociais. Com isso, o tom de exotismo cede lugar aos comentários mais genéricos que impossibilitam a distinção entre o sertão e outros locais pobres do Brasil. Desse modo, grande parte das descrições poderiam ser tanto desse espaço rural quanto de outros lugares do país, onde impera a força do mais forte, dos que têm mais recursos. Nota-se que não ocorre uma substituição completa das imagens do sertão como lugar longínquo, mas existe uma tensão, e a ideia de sertão intocado perde a força. Em dado momento, a narradora afirma que se sentia “protegida naquele mundo desgarrado do tempo” (BRITO, 2018, p. 99), reforçando a representação de um sertão pertencente a outro momento, que não existiria na atualidade de um mundo globalizado; em outros, ela afirma que o local “é o retrato do país”, trazendo a ideia de atualidade (BRITO, 2018, p. 38). Essas tensões de representação, imagens ambíguas e difíceis de definir são componentes frequentes também no romance de 2008.

1.2 *Galiléia*

Assim como *Dora sem véu*, *Galiléia* começa com uma viagem de retorno ao sertão cearense. Dessa vez, os personagens de fato viviam nesse espaço antes de partirem, então se trata de um retorno espacial e também temporal, um encontro com as histórias vividas pelos próprios personagens. Apesar de, assim como Francisca, Adonias apresentar um sentimento ambíguo de desprezo à realidade sertaneja, ele experienciou as histórias do lugar de retorno, e não vai para resgatar a história de outrem. Ambos viajam forçados: Francisca a pedido do pai morto; Adonias pela imposição silenciosa da obrigação com o avô moribundo. À semelhança do romance de 2018, este também pode ser dividido em duas partes, a primeira com a viagem e a segunda com os desdobramentos após a chegada.

1.2.1 Uma viagem, três perfis

Os três primos fazem parte de um grupo de pessoas que saiu do sertão em direção às metrópoles e construíram suas vidas nelas. Ismael, o filho bastardo, é o único que tem apego ao local da infância, mesmo tendo sido sempre desprezado pela família de Raimundo Caetano, já que sua origem é indígena. Só Ismael mantém um resíduo de enaltecimento do sertão e parece não ter superado a ruptura com o lugar. Ainda que tenha vivido na Noruega por muitos anos, ele afirma que local nenhum se assemelha àquela terra – “Eu nunca me acostumei à Noruega. Dizem que ela é melhor do que isso aqui. Eu não acho. O sertão a gente traz nos olhos, no sangue, nos cromossomos. É uma doença sem cura” (BRITO, 2008, p. 19). O personagem parece ser o ponto de manutenção da ideia de universalidade do sertão, e é quase como se repetisse a célebre frase de Riobaldo: “o sertão é do tamanho do mundo” (ROSA, 2015, p. 71). Ele não tem o mesmo estranhamento com a terra como Adonias e Davi, portanto não tem a carga de exotismo e espanto ao descrever os espaços. Em seus diálogos, ele justapõe diferentes lugares – o sertão e a Noruega –, compara-os para, em seguida, eliminar as distinções e destacar o que enxerga de semelhante. Nesse caso, o sertão, apesar de idealizado, não representa para ele um lugar pitoresco visto pelo olhar estrangeiro, mas, apesar das mudanças, ainda funciona como um ambiente de conforto e palco para suas reflexões sobre alguns problemas universais, como amor, ódio, abandono, inveja etc.

— A Noruega é um sertão a menos trinta graus. As pessoas de lá também são silenciosas, hospitaleiras e falam manso. Habitaram-se aos desertos de gelo, como nós à caatinga. A comparação parece sem sentido, mas eles também olham as extensões geladas, como olhamos as pedras. A nossa pele é marcada pelo sol extremo, a deles pelo frio. Acho que as pessoas são as mesmas, em qualquer latitude. (BRITO, 2008, p. 73).

Ainda que haja muitas diferenças entre os romances de Brito e a obra de Guimarães Rosa, a ideia de um tipo de universalização do sertão que aparece nas falas de Ismael nos remete a entrevista de Rosa a Günter Lorenz, na qual ele, ao comentar uma crítica de Ortega y Gasset, afirma: “[...] eu lhe digo: Goethe nasceu no sertão, assim como Dostoiévski, Tolstói, Flaubert, Balzac; [...] Acho que Goethe foi, em resumo, o único grande poeta da literatura mundial que não escrevia para o dia, mas para o infinito. Era um sertanejo” (ROSA, 1991). Há na afirmação dele uma comparação do sertanejo similar à comparação que Ismael faz do sertão com a Noruega, ou seja, duas comparações um tanto incomuns, num primeiro momento, mas que têm o intuito de destacar o caráter universal do sertão em detrimento das experiências regionais. O

caráter universal que Rosa ressalta é empregado na entrevista numa contraposição que ele faz com escritores como Zola, cuja obra ele não identificava uma riqueza de tratamento com a linguagem, apesar de ver muita consciência nos escritos desse autor. Ademais, a ideia de universalização também é comentada por Antonio Candido¹⁰, em outro contexto, quando ele fala sobre a construção de *Grande sertão: veredas* pelo olhar de Riobaldo, que serviria como uma chave para ler o romance pelas lentes do jagunço. Nesse sentido, essa universalização do sertão – somada à construção do romance que tem como ponto de partida o olhar de Riobaldo – também carrega um caráter de aparamento dos espinhos que compõem a matéria brasileira ao sobrepor as experiências universais às experiências brasileiras locais, “capaz de desfazer as ambiguidades que nublam a clareza do juízo ‘no plano da conduta’” (CORPAS, 2006, p. 112). Esse apagamento dos espinhos também é projetado nas falas de Ismael quando ele exalta um caráter universal e existencial do sertão e idealiza o espaço, diminuindo os crimes cometidos pelos antepassados da família.

Davi possui outro perfil, parece desprezar completamente não só a fazenda de origem, mas o próprio país, despreza a cultura nacional e idolatra tudo o que é de fora. Ele mente sobre a sua vida no exterior, e seus gostos e conhecimento de mundo soam superficiais – “Falem vocês. Vou ouvir os prelúdios. A alma de Rachmaninoff era como esta noite, nela nunca penetrou um raio de sol. Mesmo assim, eu gosto” (BRITO, 2008, p. 13). Os diálogos de Davi não convencem o interlocutor, e suas falas e trejeitos são caricatos. Para o narrador, “o tom solene destoa da figura franzina, da gíria que o primo costuma falar. Dá para perceber que ele recita um texto decorado na escola” (BRITO, 2008, p. 13). Portanto, Davi é o oposto do seu irmão bastardo, Ismael.

Além de ser um elo de comunicação entre Davi e Ismael – “Não dependem de mim para continuar, mas sou eu que intervenho nas disputas entre eles” (BRITO, 2008, p. 11) –, Adonias então parece ser o ponto de equilíbrio entre os primos, não apenas na comunicação entre eles, mas simbolicamente na percepção que possui do sertão: ele não idealiza o espaço rural, nem o despreza completamente, mas sente “fascínio e repulsa por esse mundo sertanejo” (BRITO, 2008, p. 16). A sua relação com o sertão é complexa e intensifica as tensões de um sujeito

¹⁰ Para Candido, a leitura do sertão pelo olhar de Riobaldo é “Subterfúgio para esclarecer o mundo brutal do sertão através da consciência dos próprios agentes da brutalidade; malícia que estabelece um compromisso e quase uma cumplicidade, segundo a qual o leitor esposa a visão do jagunço porque ela oferece uma chave adequada para entrar no mundo-sertão” (CANDIDO, 120-121).

fragmentado, que não se sente pertencente a lugar nenhum. O tom da narração de Adonias, já na primeira página, é ácido e desencantado, despido de idealização do espaço e das pessoas. Ele comenta: “dois mitos se desfazem diante dos meus olhos, num só instante: o vaqueiro macho, encourado, e o cavalo das histórias de heróis” (BRITO, 2008, p. 8). Para além das questões concernentes à ruptura com figuras tradicionais que representavam o sertão em outra época – voltaremos nesse ponto posteriormente –, há um sentimento de perda de memória afetiva do lugar da infância. Fica claro que o sertão do passado não existe mais, e são poucos os momentos, em todo o romance, nos quais ele parece se reconciliar com o ambiente. A partir disso, ele passa a descrever os espaços majoritariamente de forma negativa durante a primeira parte do trajeto, como se estivesse tendo um confronto inicial com suas lembranças:

Cidades pobres, iguais em tudo: nas igrejas, nas praças, num boteco aberto às moscas.

[...]

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 noutro 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. (BRITO, 2008, p. 8).

O sertão é descrito como um espaço incômodo, e o léxico negativo é relacionado às mudanças causadas por uma modernização desajustada; essa, por sua vez, ocasiona destruição – “a casa derrubada por tratores”, “o asfalto fede” e é uma “ferida preta” que corta as terras. A ação dos verbos é realizada pelos elementos modernos – os tratores que derrubam, o asfalto que corta. Ele prossegue e diz que só avista “o deserto cinza, sem um único verde” (BRITO, 2008, p. 8). As descrições exuberantes da natureza, vistas em romances rurais da tradição literária, quase não existem em *Galiléia* e se mantêm apenas nos escassos momentos de apaziguamento de Adonias com sua própria história, como na cena em que ele para o carro e vai ao açude com os primos. Os signos de descrição dos espaços são atualizados, e resta uma indefinição do que seria a representação do sertão contemporâneo.

Ao falar sobre as fronteiras entre centro e periferia no romance, Antônio Sá corrobora essa indeterminação, levantando o seguinte aspecto: “Em Galiléia, identificamos a dificuldade de se determinar o sertão hoje, quando as identidades que o definem encontram-se diluídas e os postulados culturais são atualizados, nas releituras da tradição literária do sertão” (SÁ, 2010, p. 106). Nesse sentido, além de eventos ocorridos em outros países – Noruega, Inglaterra –

justapostos a eventos que se passam no sertão, no passado e no presente, é possível perceber outros elementos de espaços geográficos variados, como referências à literatura e à música de outros países na composição do romance, reforçando a ideia de rompimento com fronteiras geográficas. Na viagem, Davi quer ouvir *Rachmaninoff*, compositor russo, enquanto Ismael quer ouvir pagode e Adonias canta Radiohead. Tais elementos na trama causam um efeito de reafirmação da ideia de um sertão globalizado, que não é limitado somente à cultura local.

No caso da referência à banda britânica *Radiohead*, a crítica à globalização é ainda mais explícita quando os primos estão no carro, durante a viagem, e Ismael canta os versos “I may be paranoid, but no android” e *ambition makes you look pretty ugly, kicking squealing gucci little piggy*”¹¹. Essa cena está inserida num dos capítulos em que Adonias faz comentários sobre as mudanças locais enquanto observa as paisagens. Na música há uma crítica evidente a alguns signos modernos, como superficialidade intrínseca ao consumismo – “porquinho Gucci” –, à perda de características humanas e naturais devido à sobreposição de uma pasteurização da individualidade, numa metáfora clara do homem transformado em robô – “não sou um androide”. Além disso, a música também reflete uma angústia existencial, que pode espelhar o sentimento dos personagens do romance. A inserção da música no livro pode causar um estranhamento no leitor, sobretudo por ser uma referência que tem uma relação tão pedagógica e transparente com os temas tratados na história – concernentes à globalização e aos efeitos do capitalismo tardio –, e que não parece suscitar muito esforço de interpretação.

1.2.2 Um manejo desprendido da linguagem

O romance já começa de forma objetiva, sem floreios: “Soubemos notícias do avô Raimundo Caetano bem antes da travessia dos Inhamuns. A saúde dele agravou-se e a festa de aniversário poderá não acontecer” (BRITO, 2008, p. 7). No primeiro parágrafo, o narrador já coloca em evidência a viagem e o motivo dela, assim como também informa que o avô não está bem de saúde, e entrega uma possibilidade de desfecho, a morte de Raimundo. Tal como em *Dora sem véu*, que também começa com uma viagem, o narrador fala sobre o percurso e tece comentários acerca da paisagem, mas diferentemente do romance de 2018, não há muitas intercalações temporais nesse início, com exceção da inserção, na primeira página, de uma

¹¹ Tradução livre: Eu posso ser paranoico, mas não um androide/ A ambição faz você ficar muito feio/ Chutando, guinchando, porquinho [da] Gucci.

lembrança que Adonias tem referente ao estupro sofrido por Davi. Desse modo, as primeiras páginas seguem a percepção que Adonias tem da viagem e de sua interação com os primos. Acompanhamos as cenas como se estivéssemos assistindo a um *road movie*. A ideia parece ser passar ao leitor uma sensação de que se está acompanhando uma sequência sem cortes, e isso fica mais evidente com as referências cinematográficas usadas pelo narrador: “Preciso de lentes para abstrair o azul do céu, as nuvens de cinema épico” e “vou sair no meio do filme. Não quero prosseguir”.¹² Somam-se a isso as descrições que o narrador faz das cenas, para que o leitor consiga visualizar o que estava acontecendo por meio do olhar de Adonias, o que causa uma falsa sensação de acompanhamento integral dos acontecimentos.

No decorrer da narrativa, observa-se que a linguagem é objetiva, os períodos são curtos e não há presença expressiva de conectivos, e sim valorização do uso de pontuações. Andrade ressalta que a preferência por pontuação em detrimento de conectivos “não explicita os nexos entre os períodos, de maneira que a relação entre orações é semântica, indicada por meio de uma associação paradigmática entre os assuntos abordados por cada uma dessas orações” (ANDRADE, 2019, p. 241). Dessa forma, um dos efeitos de sentido causado por esse recurso não é deixar evidente uma relação semântica entre os períodos, mas deixar os sentidos implícitos, para que sejam lidos por meio de associações. A justaposição desses períodos leva a um entendimento de que os fatos estão postos despretensiosamente pelo narrador, como se ele estivesse apenas descrevendo ações e, nesse caso, ficaria a cargo do leitor fazer as associações. Da mesma forma acontece com cenas diferentes, ou seja, essa justaposição não acontece apenas com orações e períodos que fazem parte da mesma cena, mas ocorre entre os diferentes acontecimentos, nas passagens de um tempo a outro. É comum no romance o narrador passar de um acontecimento a outro sem usar conectivos lógicos entre os parágrafos. Em vários parágrafos não há conectivos que indiquem uma sequência, e fica a cargo do leitor estabelecer uma conexão lógica entre as mudanças bruscas na narrativa.¹³ Trazendo novamente a analogia com o cinema, é como se o leitor fosse o expectador que assiste a trechos de uma filmagem e estivesse acompanhando as cenas da forma como aconteceram, mas dispostas em sucessão embaralhada. Usando outro exemplo, o efeito obtido, nesse primeiro momento é

¹² Assim como em *Galiléia*, em *Dora sem véu* também há muitas metáforas relacionadas ao cinema, e elas formam um elemento singular quando se analisa o efeito de sentido que elas recebem por meio do foco narrativo. Essas imagens serão retomadas no capítulo 2.

¹³ Além disso, observa-se também um número expressivo de parágrafos iniciados por verbos (“Prossigo”, “Imagino”, “Olho”, “Diz”, “Acho”, “Deixei” etc.), e não por conectivos, o que aponta para a criação da impressão de neutralidade.

semelhante a um quebra-cabeças em que as peças estão embaralhadas, mas não são manipuladas, afinal, são peças reais. O leitor percebe que há cortes, mas não deve perceber que existe uma ordenação/ manipulação desses cortes.

No entanto, esse efeito de não explicitação das relações semânticas – que ocorre principalmente pelo uso da linguagem objetiva e da baixa frequência de conectivos que estabeleceriam relações lógicas na sequência – contrasta com a intenção de uso dos recortes temporais que se seguem na narrativa. Contradizem o efeito da narração: se num primeiro momento, a impressão é de uma certa neutralidade, como se Adonias estivesse apenas relatando o que viu, ouviu e vivenciou, as escolhas de inserção e ordenamento dos eventos evidenciam uma montagem intencional, como no próprio cinema. Não é à toa que passado e presente se intercalam e o leitor se pergunta qual a razão de determinados acontecimentos serem postos na narrativa e por que são colocados nessa ordem. Percebe-se, portanto, que a escolha não é neutra, aleatória ou desprovida de intencionalidade.

Um terceiro ponto a ser ressaltado nessa linguagem é que não há ausência de subjetividade. Por esse efeito de desprendimento mencionado, pode parecer que não há espaço para a subjetividade do narrador-personagem, já que isso poderia contrariar o efeito de neutralidade, mas não é dessa forma que acontece. Adonias demonstra suas emoções e sensações a respeito do que vê e do que conta, e não tenta escondê-las, mas passa a impressão de que está reagindo ao que já está posto. O efeito obtido é o de que ele está num filme sobre a própria vida, portanto suas emoções são requeridas, mas ele não seria o responsável pela montagem das cenas, ou seja, pela ordenação dos eventos que escolhe contar. A subjetividade dele é posta em evidência e justificada, não escondida. Dessa forma, é natural que ele se sinta de determinada forma quando narra um acontecimento, mas não fica evidente que quem estabelece as relações semânticas também é ele, já que é ele quem ordena os acontecimentos do presente, as lembranças e as micro-histórias que não interferem diretamente no arco principal, mas que estão colocadas ali por alguma razão. Portanto, não há uma objetividade tão preponderante no texto, e também não é como se os comentários do narrador fossem sobretudo descritivos apenas, o que soaria falso, já que se trata de uma narração em primeira pessoa. Não é um texto carregado de emoção, porém não é isento.

1.3 Um sertão em comum

1.3.1 Raskólnikov e Savitri se encontram no sertão

Os dois romances seguem uma estrutura semelhante em relação ao tempo: intercalam passado e presente, não seguem uma linearidade cronológica e fazem uso do tempo psicológico. As histórias se desenvolvem mesclando o real, da matéria realista do enredo, e algo do fantástico, através das pequenas histórias de tradição oral. Perto do fim dos dois romances, as histórias culminam em pontos de tensão e alguns personagens passam a encarnar ações que adotam um tom onírico.

Em *Dora sem véu*, após o fim da romaria, Hermógenes ameaça Daiane porque sabe do seu envolvimento com Afonso, e então a narrativa assume um ritmo mais acelerado e o suspense do desfecho se intensifica. Após a ameaça, Afonso vai até a casa do seu primo Assis e pede abrigo. Nesse ponto, Assis passa a intercalar a narração com Francisca, e temos o ponto de vista dele, que é primo de Afonso. As motivações da fuga do médico se misturam: o leitor ainda não sabe ao certo se ele está com medo de Hermógenes devido à ameaça, se foi ele quem matou Daiane e está fugindo ou se há alguma relação entre a morte da jovem e a exposição dos crimes cometidos pelos participantes do projeto Estrela Distante. Ao assumir a posição de narrador, Assis descreve a chegada de Afonso a sua casa como muito turbulenta e misteriosa: “O primo que atravessou aquela porta era um homem quase louco. Na casa velha, achei-o sem firmeza, a não ser a de se matar (BRITO, 2018, p. 221).”

Nesse ponto a narrativa ganha ritmo, os parágrafos são menores e os diálogos aumentam. Esse enlouquecimento de Afonso se assemelha ao período de quase enlouquecimento de Adonias, quando este pensa ter matado o primo Ismael. No entanto, há diferenças principalmente em relação ao tom onírico que a narrativa recebe em *Galiléia*, o que se justifica pelo fato de o narrador ser o próprio Adonias. Desse modo, o leitor tem acesso ao fluxo de pensamentos do personagem-narrador, que mistura o real e o fantástico, portanto, o leitor também não sabe ainda distinguir o que de fato aconteceu.

Diferentemente de *Galiléia*, o tom onírico não é adotado nessas passagens e isso pode ser justificado quando observamos que o narrador desses capítulos em *Dora sem véu* é Assis, e não o próprio Afonso, portanto os eventos, ainda que estejam confusos, são narrados por um personagem que não está psicologicamente afetado pela combinação de coisas acontecendo. Assis é primo de Afonso e não tem envolvimento direto com os eventos que desencadearam a

morte de Daiane, nem com as últimas conversas do grupo do projeto Estrela Distante, então ele está de fora dos acontecimentos, só observando e narrando o estado do primo. Portanto, no que se assemelha a cenas em que acompanhamos um estado de torpor dos personagens Afonso e Adonias – estado psicológico que se assemelha nos dois romances –, em *Dora sem véu*, apenas há uma aceleração do ritmo e os acontecimentos se tornam um pouco mais embaralhados, mas ainda há clareza sobre o que é contado; em *Galiléia*, não sabemos ao certo o que de fato aconteceu, já que Adonias diz ter conversado com seu tio morto e a inserção de uma cena fantástica difere da predominância realista do restante do livro.

Ronaldo Correia de Brito, em entrevista à *Revista Continente*, diz que se inspirou no épico indiano *Mahabharata* para criar a caracterização de Adonias nesse episódio. Segundo ele,

O personagem Adonias, do romance *Galileia*, dialoga com o Senhor Yama, do *Mahabharata*, no encontro com o tio assassino João Domísio. A solução para Ismael retornar à vida estava na tradição indiana, com a qual sou bastante familiarizado. Nada me impede de recorrer à narrativa védica, alguns milênios depois. (BRITO, 2021).

Na história do Senhor Yama, Savitri é filha de um rei indiano e se casa com Satyavan, filho de um cego que vivia na floresta. Satyavan no entanto estava fadado a morrer um ano após o casamento, mas ainda assim eles se casam. No dia previsto para a morte do marido, Savitri vê Yama, o deus da morte, que levaria a alma do rapaz, e então, após alguns pedidos, Savitri faz um acordo com Yama: ela daria metade dos anos de vida que lhe restariam para que fossem concedidos ao companheiro, e assim é feito. Após isso, Satyavan, que já estava morto, retorna à vida.

A história do Senhor Yama está presente em *Dora sem véu*, num episódio em que Francisca a conta a Wires, num dos poucos momentos mais próximos do melodrama. Em *Galiléia*, após uma discussão com Ismael, Adonias pensa ter matado o primo com uma pedrada na cabeça, e o leitor não sabe de fato o que aconteceu até o reencontro entre os dois, numa espécie de saída do torpor e retorno ao universo realista. Não há muitas semelhanças entre Adonias e Savitri, com exceção da associação entre a fabulação feita sob o estado febril do narrador, o que dará espaço para a explicação fantástica da volta do primo.

Desse modo, nesse episódio, Adonias, em seu entorpecimento, após a briga, entra na casa de seu tio Salomão e tem um encontro com o espírito do tio João Domísio. É estabelecida uma relação com o clássico indiano, já que é com o tio que ele negocia a volta de Ismael:

— Mande Ismael de volta.

[...]

— Está feito. Tomei a metade dos dias que lhe restam, e dei a Ismael como se fossem dele. Acho que fui justo. Quer que lhe diga o número desses dias? [dos dias de vida que lhe restam] (BRITO, 2008, p. 153-154).

É curioso que o livro todo, apesar de ter inserções de histórias de tradição oral, sempre demarca o que é fantástico e o que é real, com exceção desse evento, portanto, o leitor demora a entender que Adonias se refere a um espírito. O ritmo aqui já não é acelerado como o da cena de Afonso em *Dora sem véu*, e o tempo passa a ser mais psicológico, pois é variável, subjetivo. Não conseguimos mensurar a sua duração, se o episódio durou alguns minutos, algumas horas ou quase um dia, já que nem o narrador sabe: “Não sei quanto tempo me ausentei da casa, da presença dos dois tios que olhavam para mim sem compreender nada” (BRITO, 2008, p. 155).

Nesse capítulo, o tom onírico da construção de Adonias tem alguma semelhança com a angústia existencial de Raskólnikov¹⁴, de *Crime e castigo*, a despeito das inúmeras diferenças entre as histórias. Brito já assumiu em entrevistas ser leitor de Dostoiévski e afirmou ter o cânone da literatura como inspiração na sua criação literária, o que inclui a literatura russa. Desse modo, a associação não parece descabida. O que se destaca de semelhante é a construção da culpa e do sofrimento psicológico de Adonias, que vai ganhando corpo ao longo do livro até desembocar nessa cena. Evidentemente as motivações e ambientações são diferentes, mas o assassinato de Aliena Ivánovna mantém uma ligação semântica de morte com o possível assassinato de Ismael. Além disso, a culpa de Adonias, que no início do romance aparece apenas como uma *mea culpa* pelo enriquecimento ilícito da família, o qual foi construído sobre exploração e genocídio indígena, pode ser trazida a essa cena e incluída como uma motivação meio torta pelo seu torpor. Uma das angústias de Adonias no romance é que ele não se sente semelhante aos familiares porque julga os atos deles como absurdos, ao mesmo tempo em que não consegue se desvincular completamente deles, já que é um Rego Castro – daí a fragmentação da sua identidade, além, é claro, do entre-lugar que ele ocupa. Portanto, é como se, indiretamente, o genocídio e a agressão ao primo indígena pudessem ser lidos como uma

¹⁴ Nesse ponto, podemos retomar novamente a entrevista de Guimarães Rosa a Günter Lorenz. Ao ser perguntado sobre a caracterização de Riobaldo, Rosa responde: “Gostaria de acrescentar que Riobaldo é algo assim como Raskólnikov, mas um Raskólnikov sem culpa, e que entretanto, deve expiá-la. Mas creio que Riobaldo também não é isso; melhor é apenas o Brasil” (ROSA, 1991). Diferenças à parte entre Adonias e Riobaldo, o ponto de encontro na construção dos personagens é a experiência existencialista que se sobrepõe à culpa.

extensão da crise de identidade. Ele não quer fazer parte, mas faz porque sabe que não é tão justo quanto gostaria de ser, e que usufruiu dos privilégios adquiridos pelos antepassados. A questão da culpa, no entanto, não parece ser tão moral, mas identitária:

— Não é por amor a Ismael que você pede a vida dele. Não, não é. Deseja apenas **livrar-se do remorso** de tê-lo matado. Sabe que o inferno é remoer uma culpa pela eternidade.

[...]

— Não sou exemplo de generosidade. Quando peço a vida de Ismael, penso em meu próprio ganho. Não suportarei viver, depois do que fiz.

— Eu já vi muitos homens, e penso que Ismael merece a graça de viver. Mas você, Adonias, não pode receber esse prêmio sem dar nada em troca. (BRITO, 2008, p. 153, grifo nosso).

Em *Dora sem véu*, há outro momento onírico, mas que difere da cena de Adonias pelo ritmo acelerado, e da cena de Afonso porque é narrada pela própria personagem. Ao final do romance, a narradora tem um sonho com o pai e com Dora no meio de uma multidão de romeiros. A narração não tem a tonalidade de entorpecimento porque se trata de um sonho, portanto não há irreabilidade. O sonho se estende por três páginas em um único parágrafo, os sintagmas ficam mais curtos e os diálogos deixam de ser sinalizados com travessões e passam a serem iniciados com aspas. Voltaremos a esse episódio mais adiante.

1.3.2 Mito e matéria histórica

Como mencionado, *Dora sem véu* e *Galiléia* são romances em que há uma montagem não apenas de tempo e espaço, mas de gênero textual. Os arcos narrativos principais nos livros são entremeados por trechos de histórias da tradição oral sertaneja, indígena, pela mitologia cristã, mas não apenas delas – vide a história de Savitri do épico indiano. Além disso, há também momentos em que os personagens pausam a história para relatar acontecimentos históricos, como no caso de *Dora*, em que Francisca e Isaac fazem exposições de eventos como os currais humanos, a expedição Thayer, a intervenção estadunidense no Brasil antes e durante o Golpe Militar e até mesmo o golpe sofrido pela ex-presidente Dilma Rousseff. Neto, em sua dissertação sobre o romance de 2018, fala em bricolagem, e define esse aspecto do livro como:

Movimento, circularidade, obra inacabada: todos são termos que se adequam perfeitamente a *Dora sem véu*, bem como a várias obras do mesmo período.

Trata-se de um romance feito fundamentalmente de bricolagens: com as literaturas do mundo, da antiguidade à modernidade; com a história, a memória, o mito e ao mesmo tempo as questões da contemporaneidade. (NETO, 2023, p. 68).

Fato é que há suspensões no tempo histórico da narrativa para inserção desses elementos. E essas suspensões da linearidade cronológica combinadas às inserções de episódios resultam na montagem/ bricolagem do texto. Com isso, dão um novo resultado coesivo – já pontuado no subcapítulo sobre o uso de pontuação em detrimento dos conectivos entre os períodos e entre os parágrafos que iniciam e finalizam os episódios. A pergunta que surge então é: qual o efeito disso para as narrativas? Além disso, qual o efeito de se manter a tradição oral num sertão urbanizado? E por que intercalar essas narrativas com dados da matéria histórica brasileira?

Essas micro-histórias que não interferem na ação principal são frequentemente relacionadas aos mitos sertanejos. Elas desempenham papéis diferentes: em alguns momentos, essas narrativas populares servem para explicar fenômenos do mundo material; em outros, são recursos retóricos.

Como as concepções de mito são diversas e, em muitos casos, divergentes, para fins de esclarecimento acerca das ideias usadas neste trabalho, é necessário trazer algumas considerações de Vernant acerca do mito e sua herança para nós, assim como seu papel no mundo ocidental. Para o autor, temos uma noção de mito herdada dos gregos e que é entendida pela lógica do Ocidente como algo que “se define pelo que não é”, pois sua definição, para nós, é posta a partir da contraposição com o real e o racional: se não é real, logo está no campo da ficção, da fabulação, do mito; e se não é racional, está no campo do irracional, do absurdo. No entanto, esse raciocínio é bastante limitado e problemático, como apontado pelo autor. Vernant, após apresentar um breve percurso dos estudos sobre o mito, chega a Gernet e a Mauss e compartilha com esse último o seguinte entendimento:

O mito não é uma vaga expressão de sentimentos individuais ou de emoções populares: é um sistema simbólico institucionalizado, uma conduta verbal codificada, veiculando, como a língua, maneiras de classificar, de coordenar, de agrupar e contrapor os fatos, de sentir ao mesmo tempo semelhanças e dessemelhanças; em suma, de organizar a experiência. No e pelo mito, como em e por uma língua, o pensamento se modela exprimindo-se simbolicamente, ele se coloca ao mesmo tempo que se impõe. (VERNANT, 1999, p. 206).

Posto isso, o mito então não é apenas uma fabulação, mas também uma forma de organização do pensamento e de expressão e reação à matéria histórica.

Em *Dora sem véu*, a narradora, em suas andanças por Juazeiro, conta um episódio em que instrumentistas e poetas cegos recitam histórias antigas. Ela percebe e se encanta com as apresentações, mas os romeiros não parecem se importar tanto. Ela comenta:

A imagem de instrumentistas e poetas cegos é quase mítica. Eles recebem o dom da poesia e da música para compensar o sentido que perderam.

[...]

A atenção dos nossos acompanhantes dura pouco tempo, o próprio Afonso se enfada, o rapaz e a garota **se distraem com os celulares**. Os romeiros demoram alguns minutos ouvindo a cega. A **pressa também chegou neles**, enervou-os. Atiram moedas na bacia de metal, escutam o tinido, arrumam os chapéus e saem atrás do que comprar.” (BRITO, 2018, p. 67, grifos nossos).

Numa leitura muito colada à narradora, a primeira conclusão a que se chega é a de que o mito está quase desaparecendo de uma sociedade desintegrada pela modernização e dominada pela mercadoria. Ela contrapõe a tradição oral aos signos de modernidade – o celular e a pressa –, e ao símbolo do capital – a moeda. Sendo assim, esse contraste leva a uma interpretação de substituição da tradição pela modernização e pelo consumo não por necessidade, mas por puro consumo – “saem atrás do que comprar”. Nota-se também que aqui a tradição oral não aparece nas suspensões, mas no presente e, diferentemente da carga poética que essa tradição recebe quando aparece em momentos passados, aqui ela é interrompida pela crueza do mundo real capitalista.

Essa interpretação do desaparecimento do mito, da tradição, não parece de todo absurda dado que de fato a urbanização, e com ela a intervenção de um possível esclarecimento, de uma civilidade citadina, geram mudanças na interação e no cotidiano dos habitantes desses espaços rurais. De fato, há cruzamentos de culturas, imposição da lógica do progresso e perdas significativas de modos de vida. Por um lado, é interessante a ideia da lógica da mercadoria rasgando o espaço rural porque num mundo globalizado as pessoas, a arte, a tradição, tudo se torna mercadoria. Por outro lado, a compreensão de que a tradição está quase desaparecida, substituída, parece muito simples. Principalmente quando a narradora faz associações simbólicas entre tradição e atraso, como acontece em alguns momentos do romance.

A ideia aqui não é nem a de que o mito no espaço rural foi substituído completamente pelo capital, nem a ideia romântica de que os mitos sertanejos permanecem da mesma forma que existiam há mais de um século – ou como eram representadas na literatura e enunciados por narradores esclarecidos. O ponto é que a lógica da completa substituição parece reduzir a própria história do desenvolvimento técnico no Brasil, do dito progresso, e reduzir a uma contraposição de arcaico x moderno, sem considerar as nuances.

Ana Paula Pacheco em seu livro sobre *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa, defende que a representação mítica é atravessada pela História, portanto não é isolada. Para ela, “O mítico surge na dobradiça do foco narrativo ora como mentira, ora como sabedoria, mas também como mentira (que é) histórica, ou seja, visada do mundo que revela, no seu modo de entender/ suprimir a História, contradições sociais verdadeiras” (PACHECO, 2006, p. 19). Desse modo, compreender a história é também compreender o mito, não como dado documental, mas como dado de representação da matéria e compreensão das contradições, nesse caso, do nosso tempo.

Em outro momento de *Dora sem véu*, a narradora diz que “a cultura sertaneja, por mais que apontasse para a desintegração do mundo e de seus valores, parecia guardar os últimos resquícios de uma sociedade mítica” (BRITO, 2018, p. 17). Aqui já não há sugestão de total apagamento, mas de que a tradição oral ainda resiste. Essa observação já parece mais ponderada. No final do romance, Francisca comenta sobre um noticiário de rádio que informava sobre a morte de Daiane, mas interrompe o fluxo e diz:

Os índios revelaram, antes de serem massacrados pelos colonizadores, que, num lugar próximo, o Salgado lavra um rochedo, divide-o em duas pedras e esculpe um boqueirão. Nesse jardim, uma princesa se banha em noites de lua cheia. Transformada numa serpente, ela enfeitiçava os índios e os levava para as profundezas das águas escuras. Daiane encantou-se. Tento acreditar nisso, mas o pranto do seu irmão não me deixa sonhar. Subo. (BRITO, 2018, p. 207).

A história da tradição oral indígena se mistura com a notícia da morte da jovem. O mito se mistura à história e passa a fazer parte dela, portanto o genocídio promovido pelos colonos é recontado, agora com a inclusão do mito. São duas histórias distintas, o genocídio e o enfeitiçamento dos indígenas por parte da princesa, que se unem por um elemento: o Rio Salgado. Ao recontar a história, Francisca, num momento de luto, usa a tradição para amenizar a forma trágica com que vê o feminicídio: Daiane, em vez de ter sido brutalmente assassinada a facadas, foi encantada. Com esse abrandamento da morte da personagem pela contação do

mito, o feminicídio perde seu impacto e a responsabilização de quem cometeu o crime. Depois disso, Francisca não parece querer ter certeza de quem matou a jovem, já que um dos suspeitos é seu marido. A função do mito nesse caso, então, é fornecer uma aura poética para um assassinato brutal, e os efeitos disso são aliviar o traço de crueldade, minimizar o caráter cotidiano do feminicídio de mulheres pobres e diminuir a responsabilização de quem cometeu o assassinato.

Em *Galiléia*, o narrador conta a sua genealogia e diz que os familiares acreditavam que a linhagem deles estaria ligada a um suposto antepassado judeu. Essa história, ao final do capítulo, se mostra falsa. Fato é que eles misturam a própria história com a mitologia judaico-cristã e essa narrativa perpassou gerações e ainda reverbera no presente. Não apenas a história se entrelaça, mas os nomes escolhidos para os descendentes são em maioria cristãos, e eles parecem crer que há algo de especial, talvez de divino, na família. Essa farsa genealógica também se estende à farsa de enriquecimento pelo trabalho, já que a família herdou algumas terras e dizimou os indígenas de outros lugares para construir toda a propriedade latifundiária. A matéria histórica se funde à mitologia cristã, dessa vez para justificar as ações dos antepassados. Adonias tem a percepção do equívoco, mas, segundo ele, outros familiares pareciam acreditar nas explicações repassadas. As referências à mitologia cristã estão presentes também em *Dora sem véu*, em algumas referências a personagens bíblicos.

Quando se observa a relação entre mito e religião nos romances, há também alguns pontos a ressaltar. Em *Dora sem véu*, Daiane participa da romaria a pedido da mãe para pagar uma promessa que Maria do Carmo tinha feito. Se a jovem sobrevivesse ao aborto que fez, ela iria vestida de noiva por todo o percurso. Após a morte da jovem, Maria do Carmo diz:

— Veio o castigo de Deus e ela também precisou ser morta. Alguém tinha de pagar pela criança.

[...]

— Mas não era ao Santo que ela devia o pagamento. Devia à Morte. Eu me enganei e fui castigada.

[...]

A dívida tinha de ser paga à Outra. A Morte não gostou de ser deixada para trás. Cobrou a conta assim que a menina despiu o traje branco. (BRITO, 2018, p. 210-211).

Nesse caso, Do Carmo compreende que Daiane foi vítima de feminicídio, já que ela culpa Afonso e Hermógenes, os principais suspeitos, ao mesmo tempo em que entende que a jovem morreu por uma dívida assumida com a morte: o óbito do feto só poderia ser pago com outra morte. A mitologia cristã e o catolicismo se unem a uma espécie de endeusamento da morte, que assume o caráter de uma divindade – destaque também ao nome grafado com letra maiúscula, Morte. O mito nesse caso ameniza a responsabilidade do assassino, mas não a nega. Se não fosse ele, a jovem morreria de qualquer forma, pois estava em dívida com a Morte. Não há, portanto, um apagamento do mito, mas uma tensão dele com a matéria social, que expõe uma perspectiva de contradição do nosso tempo.

Sendo assim, a leitura feita neste trabalho é justamente a representação de uma modernização conservadora, que une elementos modernos e tradicionais, que vão da globalização à tradição oral. A contação de histórias, por exemplo, como mencionado, em diversos momentos é carregada de uma função apaziguadora que serve para explicar dados da matéria social, o que causa um efeito de reparação de temas espinhosos da experiência brasileira. O sertão de Brito seria, portanto, um espaço que sofreu uma modernização à brasileira e que funciona como lugar de convivência de duas realidades que não são completamente opostas, mas que se complementam e, em certa medida, se justificam. Essa contradição perpassa todo o romance e é corroborada pelas vozes dos narradores.

Deve-se pontuar também que há, como esperado, diferenças de representação do mito sertanejo quando comparamos brevemente os romances de Brito com as obras de Guimarães Rosa, por exemplo. Em Brito, não existe um idealismo heroico dos personagens, pois mesmo a família de Adonias, em *Galiléia*, é desmistificada diante do leitor, e o narrador assume que não há feitos heroicos no histórico da família. Não há também uma ordem ética jagunça, mas fronteiras entre bem e mal permanecem tênues. Até mesmo o assassinato de Daiane, justificado pela mãe como dívida com a Morte, não tem aura mítica maniqueísta como em *Grande sertão: veredas*. Riobaldo e seu bando matavam, mas em nome de uma justiça, e a morte funcionava como mal necessário. No caso de Daiane, o assassinato só tem explicação mítica do ponto de vista da mãe, mas não da narradora. Portanto, nesse ponto, o mito aparece na interação entre os personagens, mas não para convencer o leitor.

O Hermógenes de *Dora*, apesar de violento, aparece deslocado, às vezes quase sem lugar, contrastando com a ideia de progresso, ao mesmo tempo em que permanece ali. Deslocado porque seu comportamento é arcaico, meio jagunço, destoa dos demais; ao mesmo

tempo, a sua figura permanece, porque ele não é exatamente um jagunço, mas um caminhoneiro e negociante/ revendedor de lingerie, pessoa comum. Ele usa da violência para sua satisfação pessoal, e não há nisso uma aura de mal necessário e ordenador ou de demoníaco no sentido metafísico, como se ele estivesse em uma batalha de jagunços para instauração da ordem. Ele é o mau humanizado e cotidiano, que está sempre à espreita. Hermógenes é o lado mau na história, mas que também é afetado pelas crises financeiras, é trabalhador e precisa fazer diversas atividades para ganhar a vida:

— E, se ele possui dinheiro, por que entrega água em caminhão-pipa e transporta romeiro em pau de arara?

— É complicado, uma pessoa de sua classe não entende. Vocês têm garantias que nós não temos. A gente se vira com o que aparece, desde que role uma grana. Não está fácil, a crise pegou. (BRITO, 2018, p. 95).

Nos romances, não há aventuras extraordinárias, como batalhas épicas, mas acontecimentos que estão na ordem do cotidiano. As lutas são da esfera do rotineiro, de lutar para sobreviver ou, no caso das mulheres, de não serem assassinadas. Novamente, não há heróis nem inimigos malignos, mas existe ainda uma tradição cultural que ordena e interfere nas vidas. Hermógenes, que seria a figura mais maligna no romance de 2018, assassinou mulheres, além de ser suspeito pela morte de Daiane. No entanto, o perigo para elas não provém só de homens como Hermógenes, mas também de homens letrados como Afonso e seus companheiros de projeto.

Portanto, tudo gira em torno de um *é e não é* – existem os mitos que resistem, mas que precisaram se adequar às condições atuais. E existe o mal, mas não como o compreendíamos no espaço rural literário de décadas atrás.

2. O trágico e os narradores

2.1 As experiências trágicas nos romances

Os dois romances analisados neste trabalho são permeados por eventos catastróficos centrais, que participam da tonalidade trágica das obras, construída de formas diferentes em cada uma. Em *Galiléia*, acompanhamos Adonias na sua tímida tentativa de descobrir quem foi o responsável pelo estupro sofrido por Davi, seu primo. O crime é anunciado logo na primeira página e ao longo do livro acompanhamos a interação de Davi com o narrador. Já em *Dora sem véu*, dois eventos ganham destaque: a possível morte de Dora nos campos de trabalho forçado, que também é apresentada nas primeiras páginas, mas não é esclarecida; e o feminicídio de Daiane, que ocorre ao final do romance. Dora não interage com a narradora, e tudo o que sabemos sobre ela é contado por Francisca e por Jonas, que assume a narração em alguns capítulos. Deste modo, a distância que temos em relação a Dora é maior, já que ela não tem voz. Em relação ao feminicídio de Daiane, a personagem é apresentada nas primeiras páginas, mas a expectativa de morte dela só é criada no decorrer da história. Voltaremos a esses pontos mais adiante.

Evidentemente, o termo “tragédia” hoje não se reveste do mesmo sentido que tinha à época da tragédia ática, da tradição grega, peculiar àquele momento, espaço e contexto. Não se trata aqui de uma tentativa de emulação dessa forma da tragédia dramática ateniense¹⁵. Para pensarmos o trágico na contemporaneidade e no romance, este trabalho adotará a perspectiva de Raymond Williams em *Tragédia moderna* (2002), tendo em vista o aspecto social da tragédia na atualidade, e a possibilidade de se pensar o trágico no cotidiano dos personagens pobres.

Williams em *Tragédia moderna* se opõe a um pensamento que circulava na academia britânica, o qual decretava a impossibilidade da experiência trágica nos tempos modernos. Nessa perspectiva, num primeiro momento, a tragédia seria compreendida como um fenômeno exclusivo da antiguidade grega, momento em que “as dimensões religiosa, política e social se fundiriam numa ordem de sentido metafísico contra a qual o herói se lança, numa trajetória de erro” (CARVALHO, 2025). No entanto, a palavra “tragédia” também carregava uma extensão

¹⁵ A tragédia neste trabalho não é entendida pelas definições de Aristóteles, como um poema dramático, capaz de produzir uma caracterização enobrecedora do personagem e da ação posta em cena. Na *Poética*, Aristóteles define a tragédia como mimese de uma ação de caráter elevado, capaz de suscitar pavor e compaixão, e que tem a finalidade de levar à catarse das emoções, à purificação. (ARISTÓTELES, p. 71). Seria anacrônico tentarmos definir a tragédia do nosso tempo pelas definições aristotélicas, que se referiam à arte de um espaço, período e contexto específicos.

para além da sociedade grega, como representação da civilização europeia, para se referir à continuidade da tradição da história da tragédia.

Para Williams, o que estava em debate não era exatamente o uso da palavra “tragédia” para obras literárias que não fossem dramáticas, pois segundo ele, a crítica já se debruçava sobre essa extensão. O cerne da questão era principalmente uma forma específica de morte e sofrimento que poderia ser vista como genuinamente trágica em oposição a outras formas que não poderiam ser vistas da mesma maneira. Williams observou que, na crítica britânica, essa distinção entre sofrimento trágico e não trágico vinha acompanhada de uma justificativa em nome da tradição, em uma contraposição de tradicional e moderno. Essa fundamentação acerca dos tipos de sofrimento evidenciava para ele um problema: uma tendência ao achatamento e unificação de diversas reflexões do passado em uma única tradição, resultando em uma “tradição comum greco-cristã, que deu origem à civilização ocidental” (WILLIAMS, 2002, p. 34). Ele reforça que um dos problemas dessa compressão é que diversas manifestações artísticas de variadas épocas estavam sendo selecionadas e resumidas às interpretações dos críticos, e, com isso, perdia-se a clareza de que a tradição não correspondia exatamente ao passado, mas ao que o historiador da cultura interpretava do passado.

Dessa forma, o autor tenta evidenciar as “estruturas de sentimento”¹⁶ que permeavam o pensamento acadêmico da teoria da tragédia nesse momento, e chega à conclusão de que havia uma exaltação do passado e da teoria, que se sobrepunham às práticas artísticas da época. Com isso, eram excluídas da discussão do campo literário experiências trágicas do nosso tempo, tais como fome, guerra, genocídio, pois não se via conteúdo ético nesse tipo de acontecimento.

Terry Eagleton adota uma posição semelhante à de Williams ao questionar a ideologia por trás do discurso de morte da tragédia. Segundo ele, para autores como George Steiner, assim como para outros estudiosos com concepções mais conservadoras, a tragédia não seria mais possível naquela época devido à rejeição da experiência do presente, quando elementos como destino, deuses, heróis cederam lugar ao acaso, à democracia, à racionalidade e ao desencantamento (EAGLETON, p. 49). Além disso, para o autor,

Williams corretamente reconhece que a querela não é, de fato, sobre tipos de sofrimento; é sobre o afetado desdém da teoria tradicional do trágico pela modernidade e pela vida comum. Não é a “vida real”, mas certa espécie de

¹⁶ “Estrutura de sentimento” é um termo frequentemente usado por Williams no livro e se refere a um conjunto de significados, valores, experiências, sentimentos e pensamentos compartilhados por um grupo social em determinado momento e que são expressos nas obras de arte. (WILLIAMS, 2002, p. 36).

“vida real” pós-clássica e pós-aristocrática que é o verdadeiro alvo dos Bradleys, dos Lewises e dos Steiners. O que está em questão é a guerra contra a vulgaridade moderna, cuja antítese é a nobreza da arte trágica. (EAGLETON, 2013, p. 43).

Williams identificou um paradoxo na teoria da tragédia moderna, o qual consiste na observação de que ao mesmo tempo em que há uma recusa da possibilidade da experiência trágica moderna, a própria teoria estava enraizada na mesma fundamentação de ideias da tragédia moderna (WILLIAMS, 2002, p. 70). Diante desse cenário, Williams considerou necessário confrontar alguns pontos centrais da teoria da tragédia, sendo eles, no entendimento do autor, a relação entre ordem x acidente, a destruição do herói, a ação irreparável e a ênfase sobre o mal. Para este trabalho, nos concentraremos apenas nos dois primeiros, que são os mais importantes para pensarmos os romances de Ronaldo Correia Brito.

Ao falar sobre a relação entre ordem e acidente, Williams se refere ao que poderia ser considerado trágico e o que seria visto como mero acidente. Para essa distinção, ele ressalta dois raciocínios implícitos nesse ponto: o primeiro diz respeito ao entendimento de que o acontecimento não é trágico por si só, mas depende das reações a ele, ou seja, a forma como reagimos a um evento é o ponto inicial para verificar sua tragicidade; o segundo ponto é que a reação significativa que traria um sentido trágico ao acontecimento dependeria de um sentido universal, ou seja, da capacidade que temos de relacionar o evento a um conjunto de fatos gerais e que tenha um significado geral. Sendo assim, o questionamento do autor recai sobre o fato que constitui esse sentido universal que atribui tragicidade ou não a um acontecimento. Ele aponta que já nos escritos de Hegel essa distinção traz uma vinculação inconsciente do sofrimento significativo à nobreza. Para ele,

Não estamos no caso em que o evento escolhido para a argumentação é uma morte ocasionada por um raio, na parte mais extrema da gama de possibilidades. Os eventos que não são vistos como trágicos estão profundamente inseridos no padrão da nossa própria cultura: guerra, fome, trabalho, tráfego, política. Não ver conteúdo ético ou marca de ação humana em tais eventos, ou dizer que não podemos estabelecer um elo entre eles e um sentido geral, e especialmente em relação a sentidos permanentes e universais, é admitir uma estranha e específica falência, que nenhuma retórica sobre a tragédia pode, em última análise, encobrir. (WILLIAMS, 2002, p. 73).

Ainda sobre essa relação entre trágico e acidental, Williams ressalta o fato de que a própria cultura burguesa buscou uma extensão da tragédia ao cidadão comum. Se antes a

tragédia estava relacionada a um homem de posição, cujo destino impactava a própria casa ou reino, passa a ser aceita a ideia de tragédia que acontecia com um sujeito sem posição, com o homem burguês. A tragédia, portanto, poderia acontecer com um príncipe ou com um homem comum. No entanto, ao mesmo tempo em que se reconhecia como trágico o infortúnio de um sujeito comum, perdia-se o caráter geral e público da tragédia, abstraindo-se a ordem homem-Estado-mundo, manifesta no indivíduo trágico. Com essa extensão da tragédia e a perda do seu caráter público, modificou-se também a forma como entendemos o desígnio, antes apoiado em instituições metafísicas e sociais. Desse modo, “a alienação é tal que se enfatiza e amplia a categoria de acidente até que essa venha a incluir quase todo o sofrimento real, especialmente o que é efeito da ordem social não-metafísica existente” (WILLIAMS, 2002, p. 76).

A ordem, nesse caso, é resultante da ação trágica e está ligada a uma desordem, por meio da qual a ação se desenrola. Portanto, a tragédia é composta pela resolução de uma desordem dramatizada. A perda do caráter público restringiu a tragédia à vida privada e, com isso, problemas de ordem pública foram isolados da materialidade social e relegados ao plano do acidental.

Tragédias importantes, ao que tudo indica, não ocorrem nem em períodos de real estabilidade, nem em períodos de conflito aberto e decisivo. O seu cenário histórico mais usual é o período que precede à substancial derrocada e transformação de uma importante cultura. A sua condição é a verdadeira tensão entre o velho e o novo: entre crenças herdadas e incorporadas em instituições e reações, e contradições e possibilidades vivenciadas de forma nova e viva. (WILLIAMS, 2002, p. 79).

Um segundo ponto da teoria da tragédia levantado por Williams é a destruição do herói, e, para ele, nem todas as tragédias terminam com a aniquilação do herói. Soma-se a isso a afirmação dele de que devemos pensar a tragédia não como aquilo que acontece ao herói, mas ao que ocorre por meio dele. Dessa forma, desloca-se o foco do indivíduo, que passa a ser elemento da ação trágica.

Corroborando a ideia de Williams de que a tragédia do nosso tempo é possível e vai além do drama, Sérgio de Carvalho, dramaturgo e diretor teatral da Companhia do Latão, em um texto recente sobre o filme *Arábia* (2017)¹⁷, ressaltou uma tendência de alguns filmes atuais a adotarem “a ideia de que os estragos da existência sob a pressão do capital não podem ser

¹⁷ Filme brasileiro, dirigido por Affonso Uchoa e João Dumans, lançado em 2017.

representados sem o recurso a alguma modalidade de tragédia” (CARVALHO, 2025). A partir dessa observação, podemos pensar que a tragédia do nosso tempo também inclui acontecimentos que só seriam possíveis dentro do sistema capitalista, que pressupõe acúmulo de lucro e decorrente desigualdade social, divisão da sociedade em classes e, com isso, divisão e exploração do trabalho. Além disso, o dramaturgo fala de perspectivas trágicas que reaparecem na cena contemporânea, como um adensamento da experiência individual, e como uma “observação de que as catástrofes atuais não acontecem com nenhum herói de ‘alta condição’, e sim com pessoas comuns, condenadas a uma vida banal, de trabalhos cotidianos e dores desnecessárias” (CARVALHO, 2025).

Raymond Williams, em *Tragédia moderna*, não se restringe à dramaturgia e estende sua análise sobre o trágico a outras formas narrativas, especificamente aos romances *Anna Kariênina*, de Tolstói, e *Mulheres apaixonadas*, de D. H. Lawrence. Em sua análise, ele afirma que “a mais profunda crise da literatura moderna está na divisão da experiência nas categorias social e pessoal” (WILLIAMS, 2002, p. 161) e argumenta que é um equívoco separar personagens individuais da totalidade da ação. É comum, nas leituras do romance de Tolstói, as análises se concentrarem na trajetória de Anna e Vrônski, em detrimento do panorama da sociedade à qual eles pertencem. Desse modo, este trabalho também constitui uma tentativa de ler os romances de Ronaldo Correia de Brito não apenas pela ação dos protagonistas, mas pelo quadro geral que compõe as narrativas, o que inclui personagens que não fazem parte do núcleo principal.

Felipe Aguiar, em sua tese sobre a tragicidade em *Galiléia* aponta algumas marcas da tragédia grega no romance, entre elas, uma comparação que o próprio narrador faz de si com Édipo: “Adonias é comparado diretamente, e por ele mesmo, com Édipo, por ter ferido o calcanhar quando criança em uma visita à fazenda do avô Raimundo”.¹⁸ Para o estudo da obra de Brito, Aguiar embasa sua análise também nos escritos de Raymond Williams – *Tragédia Moderna* – para compreender a experiência trágica no romance, e o trabalho traz informações bastante interessantes. Sua análise enfoca os primos Adonias, Ismael e Davi, e aborda a tragicidade que envolve os personagens, como o estupro de Davi, por exemplo. Além disso, as questões principais desse crítico giram em torno do exílio e da estranheza, que estão

¹⁸ Em sua análise, o autor aponta que o tom predominante do romance é trágico e ressalta o seguinte trecho: “— Seu pé continua inchado?

— O tornozelo. Sou como Édipo, atravessaram um cravo nos meus artelhos” (BRITO, 2008, p. 43).

relacionados ao não-lugar, ao sentimento de não pertencimento a lugar nenhum, vivenciado pelos primos.¹⁹

O presente estudo, por outro lado, pretende pensar o trágico para além dos personagens principais, uma vez que, devido ao foco narrativo, os eventos trágicos que acontecem com eles já ganham centralidade no romance, sob o olhar de Adonias. *Galiléia* é um drama familiar, narrado em primeira pessoa, e, como esperado, o foco narrativo recai sobre o personagem-narrador e sua família. Nesse sentido, as tragédias da família de Adonias já são tragédias de pessoas comuns nos termos de Williams, pois tratam da experiência trágica do nosso tempo, e não envolvem o destino de pessoas de grande poder. No entanto, no desenrolar das histórias dos primos, outros eventos trágicos surgem, relacionados a personagens pobres, marginalizados, mas tais acontecimentos recebem tratamento diferente. Portanto, a abordagem do presente trabalho é entender como as tragédias de pessoas comuns e pobres são vistas pelo olhar do narrador.

Como *Galiléia* é narrado por Adonias, e ele faz um percurso trágico em direção ao exílio, como aponta Aguiar, o protagonista poderia ser pensado como uma espécie de herói trágico sem enobrecimento, ou como um anti-herói e, dessa forma as ações que acontecem por meio dele teriam destaque na análise. No entanto, para o recorte deste trabalho, a tragicidade é compreendida não só pela ação que acontece por meio dele, mas pelo que é mostrado pelo olhar dele, já que a perspectiva do narrador é significativa para entendermos como algumas experiências trágicas são percebidas. Portanto serão considerados eventos que não modificam a ação principal, mas são narrados.

Tendo isso em vista, o olhar do narrador sobre os infortúnios cotidianos dos mais pobres parece filtrar o que é trágico e o que é apenas accidental, ainda que o narrador não verbalize isso. As seleções de eventos que ele faz para narrar deve ser levada em conta, assim como seus comentários ou as ausências deles, para pensarmos as experiências trágicas do nosso tempo. Sendo assim, as tragédias dos personagens mais pobres parecem ser tratadas como eventos

¹⁹ Aguiar foca em Adonias, que, para ele, “encarna a posição do personagem contemporâneo em sua errância, em seus questionamentos sobre um mundo em luta que submete o homem comum e o desconvida a participar da partilha do mel” (AGUIAR, 2021, p. 198). Para essa abordagem, ele discute a metáfora da festa dionisiaca, que ele relaciona a um dos episódios finais do romance, quando Adonias está retornando ao aeroporto. Sua ideia central é a relação do trágico com as noções de exílio e estranheza, e, para tal, ele traça um diálogo entre Raymond Williams e Zygmunt Bauman.

cotidianos e sofrimentos banais, enquanto a tragédia burguesa da família ocupa o centro da narrativa.

Essa dinâmica fica clara já no primeiro capítulo, pois o narrador estabelece uma atmosfera trágica ao mencionar o estupro sofrido por seu primo Davi na infância, memória que, no entanto, se apresenta fragmentada e imprecisa. Em contraste, durante sua volta à fazenda, o protagonista encontra outros personagens que relatam histórias igualmente trágicas, mas que não recebem a mesma atenção. Durante o percurso à fazenda, os primos param em “uma bodega” e Adonias fica conversando com o dono do estabelecimento. Após um tempo, ele percebe que o filho do proprietário não está no local, assim como Davi também não está: “Davi e o menino não estão mais jogando, nem sentados no terraço. Para onde foram? [...] Para onde foi Davi? E o menino que estava com ele? [...] Davi e o menino de onze anos. Vou gritar!” (BRITO, 2008, p. 35). Adonias parece perceber que o sumiço repentino de Davi e do menino simultaneamente, enquanto todos estavam distraídos, é um pouco estranho. Segue-se a cena:

Um relâmpago dos mais fortes clareou o mundo, no momento em que Davi atravessou a porta de entrada. Em seguida, o menino que brincava com ele passou correndo. Segurava o jogo eletrônico de Davi tentando ocultá-lo. O vermelho metálico cintilou na claridade. Davi se molhara com os primeiros pingos da chuva. Achei-o pálido.

Cumprimentou-nos com um sorriso, estendeu a mão ao pai do menino, sentou conosco, apanhou o computador e abriu-o. Ismael não se conteve.

— Por onde você andava?

— Fui caminhar, gosto da noite. Lá fora está mais fresco.

— E por que demorou tanto?

— Você agora controla meu tempo? Além da irritação, notei um leve tremor na sua voz, que atribuí à carreira fugindo da chuva.

[...]

Davi quis ir embora. [...] Davi esperava junto à camioneta, de costas para nós. (BRITO, 2008, p. 40-41).

Ele menciona que achou o primo pálido quando retornou do sumiço, e reforça que ele, no momento da despedida, “esperava de costas” sem olhar para ninguém, dando a entender que estranhou o comportamento fugidivo, afinal de contas, se esse comportamento não se destacasse para o narrador, provavelmente não estaria sendo pontuado. Ele faz questão de sinalizar a idade do menino – onze anos –, e o tom dos seus comentários é de suspeita de que o primo estivesse fazendo algo que não deveria (pedofilia). Além disso, Adonias frisa que Ismael também achou

o sumiço e a demora suspeitos, pois o narrador menciona a breve discussão entre os dois. Algumas páginas adiante, quando os personagens já tinham saído do lugar, o narrador retoma a suspeita ao dizer que Davi “de uma certa maneira continuava brincando com o joguinho eletrônico, **o que dera de presente ao menino, em troca de não sei que favor**” (BRITO, 2008, p. 47, grifo nosso).

Nesse episódio, Adonias parece querer deixar claro ao leitor que suspeita que algo aconteceu entre o primo e a criança e, ao retomar o evento páginas depois, quando eles já estão na estrada novamente, essa interpretação ganha força. O interessante para nós é que mesmo que pareça que o narrador queira trazer essa informação ao leitor, a conclusão do que aconteceu fica apenas subentendida e não há uma confirmação explícita. Ele também diz que o pai do menino, o bodegueiro, era pobre e que o outro filho tinha sido preso por roubar um celular, o que confirma que a família é pobre, portanto, o menino que possivelmente foi aliciado por Davi era vulnerável não apenas por ser menor de idade, mas pela situação financeira dos pais. Tudo isso, porém, é apenas sugerido, não ganha maior destaque na reflexão do narrador.

Em alguns momentos do romance, Adonias menciona outras situações que envolvem prostituição infantil, e a sua reação é a mesma: não dar destaque/ não dar um tratamento sério aos episódios. Em uma conversa com o motorista que o leva de volta ao aeroporto, Adonias toma conhecimento de mais casos de estupro de vulnerável/ prostituição infantil:

— 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.

— E menino?

— Menino, também. Mas eu nunca quis. Tenho filho de menor e sei o que significa ser pobre. Com mulher adulta eu encaro. Riu. Eu sentia um leve tremor. Podia mudar a conversa, mas deixei-o falar.

— Todo mundo sabe, os pais das crianças, os donos dos postos, a polícia. Só de vez em quando prendem algum motorista. Prenderam um na cidade do Cabo, perto de onde o senhor mora. Era um rapaz do Paraná. Encontraram uma menina de treze anos dormindo com ele na cabine do caminhão. Como ela tinha menos de catorze anos, em vez de corrupção de menores, o caso foi considerado estupro e o galego pode pegar até oito anos de cadeia. (BRITO, 2008, p. 230)

Esse episódio está ao final do romance, e após esse diálogo, Adonias comenta: “Aumentei o som do forró. Não quero mais ouvir histórias como essa. O dia luminoso sugere outros retratos do mundo. As extensas plantações de cajueiro lembram um pomar oriental” (BRITO, 2008, p. 230). Mais uma vez, ao mesmo tempo em que traz uma situação grave para a narrativa, ele se mostra evasivo e prefere não continuar o assunto. Quando fazemos um paralelo entre as situações, percebe-se que são acontecimentos equiparáveis – aliciamento/estupro de vulnerável –, mas os eventos têm tratamentos diferentes. É como se o estupro de Davi, aos olhos de Adonias, fosse de fato um evento trágico, enquanto os outros fossem da ordem do cotidiano, tristes, mas rotineiros e pertencentes a uma dimensão social. Evidentemente é possível fazer uma ressalva em relação ao ocorrido com Davi porque o romance trata de um drama familiar, então a ideia é contar o que aconteceu com o protagonista e, por extensão, com os familiares. No entanto, o fato de o narrador mencionar esses eventos para depois deixá-los no esquecimento é significativo. Quais efeitos teríamos se essas histórias não fossem mencionadas? E se fossem mencionadas e recebessem alguns comentários do narrador? A recorrência da reação do protagonista-narrador deve ser observada, já que frequentemente ele desvia o foco após menção a eventos trágicos de dimensão social. Esses dados nos levam à interpretação de que essa combinação é crucial para que o leitor perceba as contradições no narrador.

Ainda no episódio do bodegueiro, antes do sumiço de Davi, Adonias menciona uma conversa dele com o responsável pelo estabelecimento. Nessa cena, Adonias, distraído pela música ambiente, mal consegue acompanhar o relato do bodegueiro — um personagem sequer nomeado. A conversa, que mais se assemelha a um monólogo, dada a indiferença do protagonista, gira em torno do filho do comerciante preso por roubar um celular. Na prisão, o jovem tentara o suicídio por duas vezes: primeiro, enforcando-se com uma corda; depois, ingerindo água sanitária, ato que o levou a ser hospitalizado. O dono da bodega conta a história do filho e se queixa do jovem, dizendo que ele lhe traz muitos problemas. Adonias, no entanto, não dá muita atenção ao relato, e limita-se a dar uma resposta curta: “não será a pobreza que causa tudo isso?” (BRITO, 2008, p. 40). O narrador, como em outros momentos, dá uma resposta que, num primeiro momento, demonstra consciência dos processos sociais por trás dos acontecimentos trágicos. Entretanto, o modo como ele reage à conversa diverge do 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.

Acabou com todos nós.

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

A sintaxe fragmentada e a disposição gráfica do texto no livro, com espaçamento duplo e triplo entre as frases, reproduzem a distração de Adonias, que capta apenas frases isoladas da conversa. Sua atenção não é prejudicada apenas pelo ruído ao redor, mas por uma divagação ativa, que ocorre enquanto o bodegueiro narra sua tragédia familiar. Conforme a história progride, a narrativa se torna menos entrecortada, com trechos reproduzidos de forma mais consistente. No entanto, Adonias logo se desconecta novamente e, ao final, não tece qualquer comentário sobre o relato, permanecendo imerso em seus próprios devaneios. Num primeiro momento, a biblioteca de Raimundo Caetano com livros destruídos por traças serve como uma metáfora para a escuta retalhada, pois da mesma forma que as histórias que ele lia eram incompletas devido à destruição feita pelas traças, assim é a história que ele ouve, entrecortada pela música ambiente. Porém as lembranças da biblioteca ganham mais destaque que o relato do homem. É curioso que, apesar de a música ambiente estar atrapalhando a conversa, ele consegue contar a história fragmentada ao leitor: o filho do bodegueiro foi preso por roubar um celular e, depois disso, tentou suicídio. Não é como se a música tivesse impedido o relato ao ponto de ele se tornar incompreensível. Adonias ouviu a história, mas parece ter achado mais interessante as recordações da biblioteca de Raimundo Caetano. Em contrapartida, Ismael também ouviu o relato do bodegueiro, mas reagiu com mais interesse, já que parece ter se identificado com a rejeição sofrida pelo jovem.

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.

[...]

Ismael escutava transtornado, como se narrassem a sua própria história. Temi que se levantasse de repente, agarrasse o pobre homem pelo braço e propusesse retornarmos a Fortaleza para trazer o rapaz de volta para casa. (BRITO, 2008, p. 39).

Ao contrário do que é falado pelo personagem, ele não parece atribuir o mesmo grau de importância/ conteúdo ético aos eventos familiares e sociais. É como se o narrador, inconscientemente, ao contar as histórias da família e das pessoas que o cercam, estabelecesse uma distinção hierárquica entre o que pode ser visto como trágico e o que não tem enobrecimento suficiente para ganhar atenção e ser considerado igualmente trágico – como se esses eventos fossem meramente acidentais e da ordem do cotidiano. Parafraseando Williams, “a pergunta central que deve ser apresentada é que tipo de sentido geral é esse que interpreta eventos desse tipo como acidentais?”. Williams vai além e 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 progressistas rasos, que parecem decorados, os quais vão contra a sua própria ideologia, e essa está tão arraigada nele que ele mal percebe a contradição – trataremos disso melhor no subcapítulo 2.2. No episódio da conversa com o bodegueiro, ele diz ao homem que uma das causas do crime cometido pelo jovem seria a pobreza, mas ele não vai além, apenas se esquia do assunto. Dessa forma, ele mostra que tem consciência social, mas isso não é o suficiente para legitimar as tragédias dessas pessoas, o que é percebido quando confrontamos o discurso do personagem com o foco narrativo e o tratamento dado a esses eventos.

Williams, ao discutir o drama liberal, fala sobre a mudança de status do herói, que se torna quase um mártir liberal, frente a uma sociedade falsa que o destrói. Para ele, em algumas peças de Ibsen, o herói visualiza um mundo contrário a ele, repleto de falsidade, “concessões e posturas estereis, apenas para reconhecer, ao longo de sua luta contra esse mundo, que, como homem, ele pertence a esse mesmo universo e tem a herança destrutiva desse mundo dentro de si” (WILLIAMS, 2002, p. 133). Essa herança do percurso do herói é identificada em Adonias, que se enxerga contrário ao mundo no qual está situado, ao mesmo tempo em que se dá conta de que pertence a ele, daí a sua tragicidade e fragmentação. Esse mundo conflituoso é representado no romance pela família que enriqueceu às custas de genocídio, morte e

exploração, na qual Adonias não se reconhece num primeiro momento. Ao longo do romance, porém, ele enxerga as próprias fragilidades e inconsistências e, por fim, vê que não é muito diferente dos parentes. Um dos conflitos dele é a rejeição à própria ideologia aburguesada da qual faz parte.

O que se vê com isso é uma rejeição à ordem e a exaltação da individualidade, como já mencionado. Williams fala sobre o dever da crítica de entender as estruturas de sentimento que envolvem a produção artística, e, com isso, compreendermos a herança da centralidade do percurso do herói. O trágico, nos romances de Brito, nos é apresentado pelos olhares dos narradores e, com isso, as perspectivas deles são criadas a partir do recorte social no qual estão inseridos. Adonias pertence à classe média decadente, cuja família é herdeira de grandes latifúndios, agora improdutivos, portanto, é inevitável que essa seja a sua perspectiva. Ao fazer distinção entre acontecimentos trágicos e acidentais, nos termos de Williams, o personagem apenas representa o mundo capitalista do qual faz parte. Nesse viés, Iná Camargo Costa resume a seguinte compreensão política de Raymond Williams:

[...] 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).

Seguindo essa ideia, Adonias, apesar de reconhecer os sofrimentos dos pobres, não parece legitimá-los ao ponto de considerá-los trágicos, e isso é esperado, uma vez que a ordem natural dentro do sistema capitalista é que haja uma desordem, que inclui exploração, violência, desigualdade, genocídio etc. Portanto, apesar de entender esses sofrimentos como coisas ruins e injustas, Adonias parece ter um olhar que naturaliza tais acontecimentos, já que eles compõem o estado natural da sociedade atual.

Em *Dora sem véu*, os dois eventos trágicos que ganham mais evidência estão relacionados a personagens mais pobres e são organizados de formas diferentes em relação a *Galiléia*. Se no romance de 2008 os acontecimentos trágicos de fora do âmbito familiar são quase ofuscados, em *Dora sem véu* eles ganham mais destaque. A começar pelo motivo da viagem de Francisca, que é buscar notícias da avó. Dora já é mencionada no início do livro e várias páginas são dedicadas a contar sobre a sua vida no Crato e os campos de concentração.

A narradora sabe que Dora possivelmente está morta e que é muito provável que ela tenha sido enviada a um campo de concentração no Ceará ou no Acre. Desse modo, ainda que tenha uma expectativa de saber o que aconteceu com ela, o fim de Dora não é explicado no romance, mas fica subentendido, pois já era esperado, dada a realidade material. Na metade do romance, o possível desfecho já é antecipado em uma conversa de Francisca com Mestre Alexandre: “Não conheço sua avó, não sei de quem se trata. Com certeza morreu há muito tempo. Eu era criança quando fui embora ao lado dos meus pais e irmãos. A afirmação de que Dora morreu me abala” (BRITO, 2018, p. 101). Portanto, já é indicado ao leitor, no decorrer do romance, que não há expectativa de que Francisca encontre Dora. Esse é o mote da história, mas não há suspense nisso. O suspense está mais no desenrolar da viagem e no que acontecerá com Afonso após a ameaça de Hermógenes, quando este descobre seu envolvimento com Daiane.

Francisca, diferentemente de Adonias, não tem uma origem abastada, mas é socióloga e professora universitária. Não fica explícito, no entanto parece que ela ascendeu socialmente por meio dos estudos, dada a sua matriz familiar. Apesar disso, ela se sente diferente de pessoas pobres como a avó e encarna a complexidade de uma pessoa que faz parte da classe média, mas tem origem pobre, pesquisou a vida toda a cultura popular, mas não a compreende realmente porque não se sente parte dessa camada da população. Ainda assim, mesmo com o distanciamento que Francisca sente em relação a Dora, a tragédia da avó recebe um tratamento mais sério:

Penso em Dora, na foto que o pai registrou com os olhos: sozinha, miserável e desamparada, olhando o barco onde o pai se escondeu ganhar distância no mar. Choro a essa lembrança. Em qualquer geografia as mulheres são as mais vulneráveis. No porto de Fortaleza ou no Acre, Dora é a mesma mulher abandonada com sua inquietude e seus filhos. A lembrança fere meu coração. Sei que há muitas Doras pelo mundo. Foi essa que me tocou procurar. (BRITO, 2018, p. 61-62).

Dora pode ser lida como uma representante de várias “Doras”, de mulheres cujas identidades sequer conhecemos e que tiveram caminhos parecidos: “Francisca, você deseja saber o paradeiro de Dora? Há centenas delas na beira da estrada aberta pelo governo. São todas iguais, nem o rótulo muda. É só ir lá e escolher a sua” (BRITO, 2018, p. 57). Há um paralelo entre Dora e Daiane, como já mencionado no capítulo 1 desta dissertação, em que as duas são equiparadas pela vulnerabilidade e pobreza, e o desaparecimento de Dora no passado se transpõe para a figura de Daiane no presente.

O perigo da morte de Daiane é anunciado a partir da metade do romance. No entanto, o encontro de Hermógenes com Afonso e Daiane, junto aos romeiros, acontece nas primeiras 50 páginas, no capítulo 6, quando Wires alerta Francisca: “Diga para seu marido se afastar de Daiane. É melhor não brincar com o Hermógenes” (BRITO, 2018, p. 44). Nesse primeiro momento, fica claro que Hermógenes pode matar alguém, mas, a partir disso, a atmosfera trágica passa a focar mais em Afonso que em Daiane, como se o perigo maior fosse a morte dele. Posteriormente, em diversos momentos, a narradora menciona um pressentimento de que algo ruim vai acontecer com o marido. Na metade do romance, Francisca diz:

Afonso retarda os passos. Percebe que são seguidos. Reconhece Hermógenes e o rapaz louro magro. Daiane recosta-se numa parede, deixa que o homem de camisa quase aberta, expondo a barriga volumosa, chegue perto dela. Afonso segue em frente sozinho, arrastado pela multidão giratória, de vez em quando olha para trás e pergunta se vale a pena arriscar a vida, enfrentando o caminhoneiro. Prefere não morrer. (BRITO, 2018, p. 109).

Ela descreve a cena e a chegada de Hermógenes, menciona o medo do marido de enfrentá-lo e só depois conta a ameaça que Hermógenes faz a Daiane: “Cale a boca ou te mato”, o homem ordena com raiva. ‘Cale a boca você’, ela rebate sem medo” (BRITO, 2018, p. 109). Esse é o primeiro momento em que é explicitada a possibilidade de Daiane ser assassinada. Dito isso, a construção do suspense em torno do feminicídio da jovem é diferente do suspense acerca do possível assassinato de Afonso, que não acontece. Somente ao final da romaria o desfecho de Daiane é adiantado.

O Hermógenes obscuro e inteiro vigia os passos de Daiane. A garota caminha altiva, indiferente a ele. Quem marca o ritmo do cortejo? Por que ela não se desvia do trajeto perigoso? Daiane, na frente de todos. Maria do Carmo, Sandro e Josué próximos a ela. Em seguida, Afonso. Longe, o Hermógenes. Vigilante na retaguarda, seguindo a noiva sem noivo, Wires com sua perna manca. Somente Daiane não olha para trás. De quem escutou o conselho de nunca olhar para trás? De ninguém. O vestido perde o branco no contato com as pessoas sujas. Desfaz-se em rasgões. Em breve, só restarão molambos, trapos sem indícios de pureza, arrancados do corpo como o filho que ela gerou e não amava, não se importando em expulsá-lo do útero.” (BRITO, 2018, p. 111).

Nesse trecho, a jovem ganha destaque na cena, que é descrita quase como se Daiane fosse uma ovelha indo em direção ao sacrifício. Após sua morte, Francisca admite que esperava a morte de Daiane por ser um fato corriqueiro, comum. Aqui a perspectiva dela se aproxima da ideia de Williams sobre a distinção entre tragédia x acidente, e representa a matéria histórica do

nosso tempo: eventos como esse não impressionam tanto porque fazem parte da ordem natural das coisas, portanto já é esperado que uma jovem pobre e invisibilizada seja assassinada em uma sociedade ainda patriarcal, e que esse feminicídio não levante tantos questionamentos. O destino de Daiane não tem um sentido metafísico, pois já é previsível estatisticamente no mundo material.

Quieta no meu lugar de conforto, esperei o desfecho. Já vi tantos iguais. De tão comuns, nem reagi.

[...]

Nunca cheguei perto de Daiane para preveni-la do risco. Acompanhei as jogadas de Afonso e do Hermógenes, sabendo com antecedência. Muitos acham o jogo do baralho legítimo, se acostumaram à repetição do sacrifício. Buscam álibi nos homens e culpa nas mulheres. Já nem se horrorizam com as notícias e fotos nos jornais, a imolação se tornou ritual e comum. (BRITO, 2018, p. 215).

Francisca, depois da notícia do feminicídio, faz breves reflexões sobre a condição das mulheres, o machismo e a vulnerabilidade de Daiane. A narradora vai à casa de Assis, primo de Adonias, e tem o seguinte diálogo com ele:

— Escutei no rádio. Tive pena da moça. Lembrei de minhas filhas. Morreria se fosse com alguma delas.

— Nunca vai acontecer isso.

— Deus queira. Ninguém sabe de onde a maldade chega.

— **Suas filhas são bem-educadas.**

— **E a moça não era bem-educada? Engulo a pergunta.** (BRITO, 2018, p. 219, grifos nossos).

Sobre este diálogo, poderíamos pensar que a personagem está ressentida pela traição do marido e, por isso, seus sentimentos estavam conflitantes com a morte da amante de Afonso. Porém, assim como Adonias, Francisca carrega em si a complexidade de uma personagem que não se vê semelhante aos pobres daquele espaço rural – “Até quando vou transitar por mundos tão descontraídos? O mundo de Dora, meu por herança. Esse mundinho que me sufoca, o dos meus pares. Meus iguais? Recuso-me a ser comparada a essa gente que desprezo” (BRITO, 2018, p. 53). Ao mesmo tempo em que tem consciência dos processos sociais e profere discursos mais progressistas, ela oscila entre reconhecer os sofrimentos dos mais pobres e

naturalizá-los. Por fim, parece não ver conteúdo ético suficiente para entender como trágico o feminicídio da jovem.

Peter Szondi em *Ensaio sobre o trágico* tem uma proposta diferente de Raymond Williams para discutir o trágico. Embora não dê uma definição exata do termo, ele tenta entender suas manifestações ao longo do tempo e distingue a filosofia do trágico da poética da tragédia. Os dois autores fazem um percurso diferente: Szondi discute a filosofia do trágico desde Schelling²⁰, aborda o período de transição e tenta encontrar a estrutura dialética do trágico; Williams inicia a discussão com um contraponto a George Steiner e discute como a teoria da tragédia foi mudando ao longo do tempo. Apesar das diferenças metodológicas, Szondi e Williams têm algumas aproximações: o sofrimento como elemento comum na tragédia; e o questionamento do que é percebido como trágico. Sérgio de Carvalho observa que nesse movimento de tentar encontrar elementos que compõem o trágico em diversos momentos da história da teoria da tragédia, algumas questões escapam a Szondi e são mais desenvolvidas por Williams, como quando ele tenta evidenciar as estruturas de sentimento das manifestações artísticas.

Os dois críticos falam em aniquilamento, mas somente Szondi chega a uma dialética de “aniquilamento pela salvação”, que consiste num fenômeno trágico em que o herói, à medida que tenta escapar da ruína, se aproxima dela. Para Lasch (2013, p. 126), destruição e ruínas são componentes categóricos para a constituição do trágico. Em *Dora sem véu*, as tragédias de Daiane e de Dora, considerando a possível morte desta nos campos de concentração, têm um elemento comum: o que as leva à morte, à ruína, é o que inicialmente poderia salvá-las. Quando Dora considera aceitar o conselho do padre Cícero para ir ao Acre, ela não sabia que seria enviada a um campo de trabalho forçado. Portanto, a promessa de salvação seria a expectativa de melhores condições de vida. Com Daiane, podemos pensar pelo mesmo viés, uma vez que a sua esperança de sair da pobreza é depositada inicialmente em Hermógenes, e depois em Afonso. Sendo assim, o que seria entendido como salvação para as personagens foi o motivo das suas ruínas, o que retoma a ideia de Szondi de uma dialética do trágico que consiste em aniquilamento pela salvação.

²⁰ Uma pergunta central no livro de Szondi é se as filosofias do trágico teriam substituído a tragédia. Para isso, ele percorre as concepções de trágico desde Schelling, buscando identificar o que elas têm em comum e o que foi sendo modificado ao longo dos últimos séculos.

A atualização da representação de Dora em Daiane traz a compreensão de que a mudança da matéria social é improvável, dada a continuidade do dado social (desigualdade, vulnerabilidade social etc) incorporado à matéria trágica interna dos romances, ou seja, a sua permanência/ não mutabilidade. *Grosso modo*, na época de Dora, durante a seca de 1932, a realidade era assim e, tempos depois, na contemporaneidade de Daiane, a realidade permanece implacável.

Por outro lado, se desconsiderarmos a ideia de impossibilidade de mudança do real, a forma de construção do trágico nos romances leva a crer que a própria exposição das perspectivas trágica e accidental, manifesta nos narradores, acerca da matéria narrada, já constitui uma forma de exposição da relação entre ordem e desordem citada por Williams. A construção dos narradores é feita de modo a expor as contradições deles que, numa certa medida, representam as contradições do nosso tempo. Para Lasch (2013, p. 129), “o que caracteriza então a tragédia na modernidade, segundo Williams, é o seu cruzamento com a ideia da revolução”. Sendo assim, a dialética referida por Williams, de ordem x desordem x revolução, pode ser observada nos romances pela exposição da ausência de perspectiva de mudança da realidade atual, de modo que ambos funcionam como uma tarefa artística de mimetização e exposição da real desordem para o leitor. Portanto, ao expor, por exemplo, que o ordenamento da sociedade na época de Dora continua da mesma forma hoje, manifestada nas condições de vida e na morte da personagem – que não constitui um destino particular, mas representa o desfecho de diversas mulheres em situação semelhante –, o romance tem como elemento revolucionário, nos termos de Williams, a apresentação das experiências trágicas do nosso tempo e a dificuldade de alteração da matéria realista.

2.2 Os narradores

Voltemos à metáfora das lentes cinematográficas, muito presente em *Galiléia*, como mencionado no capítulo 1 desta dissertação. Neste romance, é recorrente o uso de metáforas associadas ao cinema e, como referido, um dos sentidos que podemos atribuir é o de que leitor está assistindo aos acontecimentos. Além da frase que dá título a este trabalho – “Preciso de lentes para abstrair o azul do céu” (BRITO, 2008, p. 7) –, vale destacar brevemente algumas outras aparições dessas imagens. Na página seguinte à dessa citação, o narrador diz: “Retorno mais uma vez ao passado, à tarde em que tudo aconteceu. Os olhos congelados nas imagens de

uma câmera fixa, um trailer de quinze ou vinte minutos. Vou sair no meio do filme. Não quero prosseguir” (BRITO, 2008, p. 8). Neste trecho ele está rememorando a cena que faz alusão ao estupro sofrido por Davi, e o comentário é feito após uma descrição do personagem e da cena lembrada: “Observo as carnaúbas, esguias como o corpo do primo Davi, e revejo a tarde dolorosa, ele fugindo nu, coberto apenas por uma camisa branca, o sexo à mostra, o sangue escorrendo entre as pernas” (BRITO, 2008, p. 7). Nesta passagem, é como se uma câmera se aproximasse de Davi e pudéssemos ver a cena de um filme: primeiro ele menciona as carnaúbas, que funcionam como mote para que ele se lembre da cena do primo correndo; em seguida, é como se a câmera se aproximasse de Davi, focasse na camisa branca e descesse em direção às suas pernas. Com isso, estabelecemos um contraste entre a camisa branca, como signo de pureza, e o vermelho do sangue, como algo que se sobrepõe a essa pureza.

A construção da cena feita de forma a parecer uma imagem cinematográfica causa um efeito de aparente neutralidade, como já abordado no subcapítulo 1.2.2, como se as imagens se explicassem por si só e estivessem dispostas da forma como realmente a cena aconteceu. Desse modo, esse tipo de construção, com descrições breves, mas que se assemelham a cenas de filmes, causa um efeito de distanciamento do narrador em relação à matéria narrada. Em cenas como essas, é como se o narrador, num primeiro momento, oscilasse entre desaparecer momentaneamente para fazer a descrição objetiva das cenas, levando o leitor ao momento referido para que ele veja como tudo ocorreu; e depois esse narrador retorna com seus comentários subjetivos para dizer nas entrelinhas ao leitor o que ele deve sentir. Ao final da cena referida, de Davi correndo com a camisa branca, o narrador interrompe o relato dizendo que não quer mais prosseguir na lembrança. Parte desse trecho acabou de ser transcrita, mas vale a pena reproduzir novamente incluindo seu contexto: “Desejo voltar, acelero o carro, recuo na poltrona. [...] Os olhos congelados nas imagens de uma câmera fixa, um trailer de quinze ou vinte minutos. Vou sair no meio do filme. Não quero prosseguir” (BRITO, 2008, p. 8). Assim, a combinação da descrição objetiva da lembrança mais o comentário subjetivo do narrador para interrompê-la com um corte que restaura o presente da ação deve ser o suficiente para atizar a curiosidade do leitor e, em seguida, fazê-lo entender que a cena é muito sensível, portanto, não devemos prosseguir com ela neste momento.

A construção de Davi também é interessante no romance para pensarmos como Adonias mostra os eventos e os personagens. Primeiro ele o identifica como uma criança vítima de estupro, na referida cena inserida logo no início. Depois Davi vai sendo mostrado aos poucos

como alguém completamente desconectado do ambiente sertanejo, um homem que perdeu suas raízes:

Puxo conversa.

— Vocês lembram os nomes das árvores do sertão?

— Eu, nenhum — responde Davi. — Sou absolutamente ignorante em botânica. Não distingo mangueira de mamoeiro. (BRITO, 2008, p. 12).

O narrador frisa a desconexão de Davi ao apontar que ele prefere tudo o que vem de fora do país, como na cena em que ele insiste em ouvir Rachmaninoff, enquanto os outros não querem – “Davi pede que eu substitua o disco. Agora nos empurra um Rachmaninoff” (BRITO, 2008, p. 13). Em seguida, o narrador faz questão de reforçar esse caráter pedante do primo, quando ele insiste em ressaltar seus gostos refinados. Até determinando momento, não há comentários de Adonias sobre suas suspeitas de que Davi esteja mentindo e force uma personalidade de gostos requintados, mas isso fica implícito ao leitor pela recorrência desses pequenos diálogos com o personagem. Por fim, esse desvendamento do primo se concretiza pouco a pouco até o capítulo em que Adonias o desmascara de vez. Nessa passagem, ele descobre que Davi mentia para a família, dizendo que estudava música e tocava em Nova York, mas na verdade estava se prostituindo em bares na Europa. Percebemos então um movimento de desconstrução do enobrecimento de Davi, que inicia o livro como vítima perfeita e termina como um farsante, com sugestões de abuso infantil, como já mencionado no subcapítulo 2.1. Se Adonias já no início comentasse sobre essa desconfiança de Davi, o efeito seria diferente, e não aderiríamos tanto à perspectiva dele sobre o primo, como se estivéssemos descobrindo com ele a farsa de Davi.

Mais adiante, há um capítulo no romance em que temos uma breve suspensão da narração de Adonias, substituída por inserções curtas dos pontos de vista dos primos sobre o narrador. Aí, Davi comenta a intenção de Adonias de escrever um livro e o acusa de selecionar apenas o que lhe interessa para contar:

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).

Esse trecho reforça a ideia de que as escolhas de Adonias dos eventos que ele decide contar não são aleatórias, mas vão de acordo com os seus interesses. Isso também foi pontuado quando falamos sobre uma montagem intencional que o narrador faz ao escolher os eventos a serem narrados e organizá-los de forma que o leitor atribua os sentidos que ele deseja.

Essa posição de distanciamento de Adonias não se restringe às cenas de construção cinematográfica, mas é perceptível também quando ele fala sobre sua família. Ao contar os diversos episódios que constituem sua história familiar, Adonias expõe seu pensamento mais progressista, ao discordar de algumas ações dos parentes. Ele conta, por exemplo, que seu primo Ismael é filho do tio Natan com uma indígena – não nomeada – e, como o tio não quis assumir a criança, Raimundo Caetano, o avô, levou Ismael para ser criado na fazenda. Nesse caso, a atitude do patriarca é uma forma de lidar com a própria culpa, já que ele também havia feito coisa parecida quando era mais jovem. O ponto é que, ao contar essa história, Adonias tece comentários sobre esse episódio e sobre o enriquecimento da família, ocorrido às custas de genocídio indígena e exploração de trabalhadores. Ao comentar essas histórias com Ismael, durante o trajeto de retorno à fazenda, Adonias discute com o primo e o repreende por ele não saber identificar o seu lugar social.

Nesse momento, Ismael defende o genocídio perpetrado pelos Rego Castro como um ato inconsequente, mas necessário para a mestiçagem e o povoamento da região. Ao mesmo tempo ele sabe que não é aceito como um membro legítimo da família, mas ainda assim busca se aproximar deles.

— 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. Propagamos a perfeita mistura de raças — falei em tom debochado, como um político discursando. Começava a perder a paciência com Ismael.

— Posso continuar?

— A trair suas origens?

— Você é mais sabido do que eu, primo. Fez doutorado na Inglaterra, mas eu aprendi como os antigos da família, sozinho, por esforço próprio. Li os livros que você nunca se interessou em ler. (BRITO, 2008, p. 17).

Nos comentários de Adonias, seu tom professoral ao contrapor os argumentos de Ismael denuncia sua tentativa de se apresentar contrário às posições dos familiares e do que eles fizeram e, com isso, mostrar a sua personalidade desvinculada dos parentes. Ele aponta a responsabilidade da família, ao mesmo tempo em que reconhece a própria incoerência entre suas atitudes e seus discursos. Ele também percebe que sabe muito pouco sobre as contradições que sustentam a riqueza familiar: “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). Adonias, então, encarna as dificuldades de lidar com as contradições da sua própria formação, já que ele é produto de uma família de origem latifundiária e, no entanto, tenta rejeitar essa fundação que traz consigo ações às quais ele repele discursivamente.

Wayne Booth, em um estudo sobre narradores na ficção de autores como Faulkner e Thackeray, diz que alguns romancistas modernos perceberam que “o próprio esforço do narrador para lutar explicitamente contra seu mundo de valores pode fazer com que até os personagens mais insignificantes pareçam ter uma importância de abalar o mundo” (BOOTH, 2022, p. 205). Evidentemente os romances tratados são muito diferentes de *Galiléia*, mas o apontamento do crítico nos leva a uma percepção interessante para pensarmos o romance de Brito. A rejeição de Adonias à sua origem, a seu universo de valores, é tamanha que se manifesta não apenas nas divagações e na sua interação com o núcleo familiar, mas é exposta também nos personagens que não têm importância para o desenrolar da ação principal, como no caso do episódio do bodegueiro ou das menções a personagens pobres em situações de vulnerabilidade. Com isso, esses personagens que não teriam tanta importância para o andamento do enredo chamam nossa atenção pelo que revelam das facetas dos personagens principais e da matéria que está sendo narrada. Portanto, a ação do romance não se restringe às ações dos Rego Castro, que ganham mais espaço na narrativa, mas compõe um panorama social. As interações de Adonias, Ismael e Davi com esses personagens secundários revelam a formação contraditória deles à medida que seu mundo de valores vai sendo exposto. Sendo assim, o romance não deve ser lido apenas pela trajetória dos três primos retornando à fazenda, mas pelo panorama que compõe o retorno deles ao espaço rural na contemporaneidade brasileira.

Em *Dora sem véu*, há algumas semelhanças na construção de Francisca como narradora. Apesar de não ser mencionada uma origem abastada, ela não se vê como semelhante aos moradores de Juazeiro do Norte. Ela, assim como Adonias, mantém um distanciamento em

relação ao que é narrado e às personagens mais pobres, e permanece no seu ofício de pesquisadora mesmo quando não está em atividade. Francisca é socióloga e mantém frequentemente um olhar antropológico direcionado aos moradores locais. Suas reflexões constantes sobre o cotidiano dessas pessoas denunciam seu distanciamento. Isso está na superfície da narração e é mencionado por ela:

Experiente em técnicas de pesquisa, mantenho distância do meu informante, não me envolvo nas suas impressões. Ele chora, se agita, e eu ajusto o microfone, esperando o momento adequado à pergunta seguinte. Escuto Wires, renuncio ao velho hábito de gravar e anotar. (BRITO, 2018, p. 147).

Francisca repele a matéria narrada, o lugar e as pessoas. Assim como Adonias, que despreza o sertão, ela não consegue se conectar de fato com esses personagens e com o espaço sertanejo. Mesmo que tenha estudado literatura de cordel e outras produções culturais dos moradores de Juazeiro, ela mantém uma distância inevitável em relação a eles: “Talvez rejeite esse mundo desconhecido, onde vivi com disciplina e vontade de compreendê-lo durante muitos anos. No papel de pesquisadora, habituei-me a observar a realidade de fora, o que me impede de sentir de outra maneira a nova experiência” (BRITO, 2018, p. 103).

Ao comentar as romarias no passado, Francisca diz o seguinte: “A cartilha de esquerda definia que se tratava de fanáticos manipulados pela Igreja e pelo Estado e me convenci da veracidade dessa interpretação. O verniz ateu do pai e o curso de sociologia reforçaram minha crença nessa mentira” (BRITO, 2018, p. 14). Ela reflete sobre o campo da esquerda – provavelmente uma esquerda classe média acadêmica, que é a base da sua formação – e sua incapacidade de compreender fenômenos sociais complexos, principalmente quando envolvem religiosidade e ritos populares. A digressão da narradora pressupõe que houve uma transformação no seu pensamento presente, afinal ela *pensava* como os acadêmicos de sociologia e como o pai ateu, portanto a mensagem implícita é que ela não *pensa* mais dessa forma. Ainda assim, no tempo presente, em um comentário sobre a relação dos romeiros com a fé, a narradora se compara a eles com a sua não religiosidade. O que temos é uma simplificação dos rituais populares em sintagmas curtos e, novamente, Francisca assume uma postura distante. Por fim, ela complexifica a sua não religiosidade.

A relação do romeiro com o divino se faz na ordem do milagre, no pagamento de uma promessa em troca da graça alcançada. Também desejo alcançar um milagre. Mas não dou esmolas, não acendo velas, não solto fogos nem deixo na casa de ex-votos a representação de minha doença. Nenhum braço de madeira ou cera, nenhuma foto do corpo acometido de moléstia. Meu

sofrimento não possui expressão física, os escultores e os fotógrafos não conseguem reproduzi-lo. Ele talvez nem exista, seja apenas invenção minha. Não ando descalça, não fico sem tomar banho, não assisto missa, não envergo o hábito dos franciscanos, apenas me agito de um lado para o outro. (BRITO, 2018, p. 47-48).

Portanto, quanto a isso, não parece haver uma transformação de pensamento como ela faz parecer, já que suas posições continuam muito similares às do passado, reduzindo os romeiros a pessoas que fazem rituais simplórios em contraste com a sua alteridade e complexidade de pensamento. A sua caracterização é feita a partir da negação das atividades simples deles: ela não acende velas, não solta fogos, não usa braços de madeira para representar o sofrimento. O sofrimento dos romeiros é físico – uma moléstia; o dela não se expressa fisicamente, não pode ser reproduzido facilmente. Em outro momento ela afirma:

Em torno de mim entoam benditos de fé num padre santificado pelos romeiros.
[...]

E eu, no que acredito? Talvez apenas nos números das estatísticas. Mais de seiscentos mil negros mortos no traslado da África para o Brasil, em trezentos anos de tráfico de escravos. Nosso maior desastre social. Duzentos mil óbitos de jovens em apenas oito anos, todos por acidente de moto. Wires poderia ser um deles. (BRITO, 2018, p. 46).

Novamente Francisca contrasta seu ateísmo com a religiosidade dos romeiros e, dessa vez, a relação de diferenciação resvala para uma superioridade racional. Enquanto eles santificam um padre, ela prefere acreditar nos dados materiais, nas estatísticas. O entendimento implícito é que uma coisa pressupõe a ausência da outra; se ela acredita na ciência, logo, não tem fé. O comentário alude a uma contraposição entre racionalidade/esclarecimento x fé.

Até mesmo Wires, com quem ela mantém um relacionamento extraconjugal, é visto com um olhar antropológico e em um patamar diferente: “Wires precisa de alguém que o escute. Minhas entrevistas revelaram uma pesquisadora de olhar focado como o de uma câmera. Muitas vezes recusei-me a ouvir revelações, porque fugiam aos objetivos da pesquisa” (BRITO, 2018, p. 142). Esse afastamento desliza para a desconfiança, vide o episódio já mencionado, em que ela conversa com Assis Gonçalves sobre o feminicídio de Daiane e diz que a filha dele não passaria por isso porque tem educação. O evento denuncia que, apesar de, como socióloga, ela defender os direitos básicos dessas pessoas e discursar contra desigualdades sociais, entende que são sujeitos que não têm educação e talvez sejam moralmente inferiores. Novamente os

discursos da narradora em conversa com outros personagens se choca com seus comentários digressivos. O romance termina com a seguinte passagem, na qual Francisca, ao não encontrar Wires no quarto, tem como primeiro ímpeto o de verificar se foi furtada:

Acordo do sonho.

Não encontro Wires na cama.

Dormi horas, já passa do meio-dia.

Wires fugiu, eu penso.

Abro os olhos e corro até minha bolsa. Procuro o dinheiro, o talão de cheques, os cartões de crédito. Estão todos lá. O iPhone e o MacBook continuam sobre a mesa. Volto à cama, me deito e choro. (BRITO, 2018, p. 239).

A hipótese de que ela se concebe como superior aos moradores da região se confirma quando contrastamos o seu distanciamento dos mais pobres e o seu distanciamento em relação a Afonso e seus amigos. Apesar de ela desprezar Afonso e os amigos dele, a distância não pressupõe uma distinção de posição. Com Afonso, a diferença é conjugal; com os amigos, a diferença é de afinidade ou de interesses; não há nesses casos metáforas de lentes e câmeras, nem tom professoral ou conversas com aplicação de métodos de pesquisa. Por fim, essa distinção se confirma em uma das últimas cenas do livro, no episódio do sonho de Francisca na multidão, em que ela conversa com o pai e diz:

Não foi bom ter viajado para cá. Minha base fraturou. Era mais fácil pensar nisso tudo de longe. Como socióloga em sala de aula ou num campo de pesquisa. Você me obrigou a chafurdar no drama dessas pessoas. Não vou perdoá-lo nunca.”

[...]

Os romeiros me pisam, machucam o meu corpo. **Olho para cima e todos ganham um tamanho descomunal. Sempre os enxerguei pequenos, insignificantes.** (BRITO, 2018, p. 237, grifo nosso).

Por essa separação, torna-se difícil ao leitor aderir às perspectivas de Francisca e Adonias, afinal não seria tão simples tomar partido de personagens que expõem uma certa soberba em relação aos outros, então eles precisam de artifícios para que isso seja feito. Dito isso, é recorrente que os narradores reafirmem que são pessoas controversas, complexas, e podemos perceber um efeito de humanização na exposição de suas fraquezas. Há uma espécie de tom confessional que ambos compartilham em passagens de comentários digressivos. Em dado momento, Francisca diz: “As pessoas bondosas às vezes me provocam irritação e o desejo

de agredi-las, como se me desgostasse essa virtude pela simples constatação de que nunca irei alcançá-la” (BRITO, 2018, p. 101). Mais adiante, ela reflete sobre si mesma:

A lembrança da carta expõe a fragilidade dos meus ideais, já nem sei se eles existiram algum dia. Cumpro a outorga do pai. Deveria tê-la recusado, me ocupava dela numa sessão de psicanálise e não precisaria ingressar na viagem absurda. Por que Wires estremeceu à menção do pai? Lembro o sacrifício de Rosa Luxemburgo e me envergonho de minha paixão sem grandeza, sem feitos heroicos, sem nenhum discurso filosófico ou sacrifício pela humanidade. Tenho apego a uma pessoa que costura lingerie femininas, somente isso. Mesmo assim, teimo em não me sentir inferior a Rosa, ela morrendo por muitos e eu por um único homem. (BRITO, 2018, p. 137-138).

Francisca parece se humanizar à medida que expõe suas contradições e confessa ao leitor que tem ciência delas. Assim como Adonias, que reitera constantemente que é “mediocre”, “inconsistente” e “controverso”, ela usa o mesmo procedimento e se mostra uma pessoa comum, verdadeira, sem feitos heroicos. É como se eles buscassem uma validação do leitor ao se mostrarem desprovidos de ideais gloriosos e de autoimagem positiva. Fica a cargo do leitor fazer essa validação e legitimá-los como narradores transparentes, quase confiáveis, à medida que eles expõem sua não-confiabilidade. O efeito é nos afirmar que a narração deles é mais convincente do que seria se eles fossem narradores que almejassem um retrato idealizado de si mesmos. A exposição/confissão das fraquezas e contradições, portanto, funciona como uma prova de sinceridade e, por fim, retira o feixe de luz da dúvida que podemos ter em relação a eles, já que eles são honestos o suficiente para desnudarem suas particularidades e sentimentos mais íntimos. Os efeitos disso são a aderência do leitor às perspectivas deles, assim como a legitimação do que é narrado numa espécie de neutralização parcial do nosso julgamento, afinal, eles são pessoas comuns e falhas, assim como nós.

Esse artifício de honestidade dos narradores pelo tom confessional é feito sem que sejam necessários recursos como interação com um interlocutor, por exemplo. Nesse caso de uma interlocução mais marcada, como em *Grande sertão: veredas*, Riobaldo conversa com um interlocutor que não aparece, mas é aludido a todo momento. O narrador do romance de Guimarães Rosa tem uma faceta maniqueísta e usa da retórica para direcionar o interlocutor no discurso que lhe interessa.²¹ Não é o caso de Adonias e Francisca. O direcionamento da retórica

²¹ Corpas chama atenção para a “propensão para a simulação, a manipulação do discurso” de Riobaldo, em *Grande sertão: veredas* (CORPAS, 2006, p. 114). Antonio Candido afirma que, através dos procedimentos estéticos de

deles é reforçado pela oscilação entre momentos confessionais e momentos de reflexão séria sobre a matéria social brasileira, por meio de discursos arrumados, mas, em diversas ocasiões, pouco convincentes. Num momento eles se colocam como inseguros, sem posições firmes; noutro, falam com desenvoltura sobre o que acabaram de afirmar não terem certeza.

Diferente de casos em que temos romances com narradores virtuosos, engajados politicamente, que aspiram à superação de conflitos de ordem social, os narradores dos romances de Brito não almejam superar nada, e nem têm lugar de fala como legitimação das causas dos mais pobres. No entanto, eles têm conhecimento de causa da perspectiva da classe média. No caso de Adonias, por exemplo, num primeiro momento, ele se apresenta como pertencente ao passado latifundiário para legitimar o seu conhecimento do universo burguês, portanto ele tem propriedade para falar a partir desta perspectiva. Num segundo momento, ele se descola desse universo, se colocando como à parte dos familiares. Ele tem a mesma origem destes, mas pensa diferente porque adquiriu consciência social, e aparece como pessoa razoável, apaziguadora, não radical, que está no entremeio. Ele nem é o latifundiário que se importa apenas com lucro, nem é um revolucionário; é a classe média com consciência social, que não se dispõe a resolver as tensões sociais, mas é alguém que conhece os dois lados. Sua posição é sempre intermediária, até nas relações interpessoais: como ele mesmo afirma, é o mediador da interação entre Ismael e Davi. Nesse caso, podemos entender que ele apazigua os conflitos entre o bastardo indígena e o neto legítimo do latifúndio. Ainda que pareça desconfortável com o processo histórico injusto do qual a família participa e com seu universo de valores, Adonias não abre mão de seu lugar social privilegiado, o que aponta para uma perspectiva crítica meramente discursiva, sem potência de transformação, por conta do individualismo que não é abalado.

No segundo capítulo de *Galiléia*, Adonias conta a história dos seus antepassados, aponta as inconsistências, se insere na família por conhecer as histórias a fundo e dá detalhes da crônica familiar. Acompanhamos a genealogia e a busca dos parentes por um passado nobre judaico-português, dos judeus sefarditas originários de Portugal, assim como a frustração deles ao descobrirem que não possuem essa nobreza desejada. Num segundo movimento, ele usa da ironia para se desvincular deles. Apesar do emprego da primeira pessoa do plural – “sabíamos”, “nossa trajetória”, “inventamos” –, por meio da qual ele se insere nesse universo, a ironia

Rosa, principalmente quando observado o foco narrativo, temos o efeito de “ver o mundo através dum ângulo de jagunço, resultando um mundo visto como mundo-de-jagunço” (CANDIDO, 2004, p. 156).

prepondera no capítulo, e chegamos à percepção de que ele é diferente da família, não se encaixa completamente no universo que o concebeu. Eis o duplo movimento de se inserir e, em seguida, se retirar para narrar a matéria histórica de forma convincente.²²

Todos sabíamos a resposta. Inconformados com a crônica medíocre da nossa trajetória para o Brasil, sem heróis nem bravatas no além-mar, nós romancemos 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, p. 26-27).

Em outras passagens, temos a mesma repreensão de Adonias aos atos dos antepassados e, com isso, vamos construindo o mosaico da história familiar. Ao comentar sobre o bisavô, o narrador o define como um homem “que não distinguia judeu de cristão, homem acostumado à terra e às armas, preocupado apenas em assegurar o que os seus antepassados conquistaram” (BRITO, 2008, p. 29). A partir disso, a matéria histórica vai sendo comentada por ele e reconhecemos uma parcela da formação do Brasil através das lentes do narrador, que conhece bem as transformações pelas quais passaram o latifúndio decadente dos Rego Castro: “As mulheres se escondiam dentro de casa. Os machos pastoravam as reses, construía currais, perseguiram e matavam os índios. E também se matavam, sobretudo pela posse da terra, para criar mais gado” (BRITO, 2008, p. 16).

Em *Galiléia*, Adonias ao final retorna para o aeroporto e entendemos que a ordem social, que pressupõe uma desordem trágica (conforme os termos de Williams), é mantida. Nada mudou, a não ser a percepção de fragmentação do personagem. Já em *Dora sem véu*, Francisca tenta resguardar uma postura moderada, e ficamos esperando uma tensão que não se concretiza completamente ao final do romance.

Dora me obriga a responder uma questão: de que lado estou? Transitei por vários grupos, na cômoda situação de nunca tomar partido. Achava que

²² Esse movimento dos narradores dos romances em questão parece coincidir com a “volubilidade” que Roberto Schwarz emprega em *Um mestre na periferia do capitalismo* para tratar da elite brasileira encarnada no narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Nos parece, num primeiro momento, que Brito, em certa medida, também põe em cena essa volubilidade. Devido ao tempo, não seria possível desenvolver essa hipótese, no entanto, o tópico será discutido posteriormente em pesquisa de doutorado.

alcançaria a perfeita neutralidade: a todos conhecer e a nenhum pertencer. Uma postura acadêmica, argumentava a meu favor. Pressinto que terei de fazer escolhas. (BRITO, 2018, p. 59).

As visões de Adonias e de Francisca indicam uma perspectiva de conciliação. Em *Galiléia*, na ação, não há confronto em relação à matéria histórica narrada. Adonias percebe todos os problemas de ordem social que envolvem suas próprias histórias, mas o foco dado a essas questões configura uma visão conciliadora na medida em que não há tensionamento dessas estruturas, apenas constatação e dispersão. No seu caso, isso é bem explícito; existe um questionamento inicial – como nas ocasiões nas quais ele menciona genocídio indígena, prostituição infantil, exploração do trabalho etc. –, mas essas questões são abandonadas em seguida. Não há de fato legitimação da gravidade dos problemas, apenas reconhecimento superficial no plano discursivo, que serve para exibir sua personalidade dotada de senso crítico. Em alguns momentos, há o desconforto por ele ter dificuldades de lidar com essas contradições, mas que não passa de incômodo ao modo da culpa moral inócua. Em *Dora sem véu*, o funcionamento é um pouco diferente e o tensionamento fica a cargo de Wires, quando ele confronta Francisca e expõe sua falta de compreensão da realidade – isso ficará mais claro no capítulo 3.

Aliada à construção dos protagonistas-narradores, que se autodenunciam, essa estratégia compõe uma forma de denúncia a partir do momento em que o leitor entende o olhar de uma parcela da classe média com tendências progressistas, mas que não se compromete de fato com aqueles que mais sofrem com essa estrutura social. Em *Galiléia*, os personagens subalternizados, apesar de terem reconhecimento, não ganham voz, nem nome, nem foco. Em *Dora sem véu*, há algumas mudanças e temos exceções como Daiane, que tem um final previsível quando levamos em conta os dados estatísticos, e Dora, representante de um amontoado de mulheres que sofreram e sofrem dos mesmos males. O ganho dessa construção é permitir ao leitor identificar o ângulo forjado pelas lentes de uma classe média desconectada; lentes míopes, que só enxergam até uma determinada distância.

3. A matéria social nos romances

3.1 Um verniz progressista

É comum nos livros de Ronaldo Correia de Brito a presença de críticas ao capitalismo e seus fundamentos e desdobramentos: má distribuição de renda, abandono estatal, violência como elemento estruturante do direito etc. E notam-se algumas recorrências nas formas de abordagem desses temas. Frequentemente, os personagens de Brito reproduzem discursos politizados, no entanto, também é frequente que esses discursos sejam seguidos de um breve alívio irônico, mas que não é o suficiente para negar a crítica feita. Na coletânea de contos *Retratos imorais* (2010), por exemplo, o conto “Homem folheia álbum de retratos imorais” tem algumas semelhanças com o episódio de *Dora sem véu* em que Wires está no hospital cercado por outros doentes e todos compartilham histórias de vulnerabilidade e pobreza. No conto, um homem chamado Claudiney está no hospital também compartilhando suas histórias e ouvindo as dos companheiros de quarto, enquanto faz algumas reflexões sobre a sua situação. No meio das trocas de histórias, há o seguinte trecho: “— O Estado não cuida bem das pessoas. O que gastam com você custa bem mais caro do que se investisse em segurança e educação — **repete todos os dias o discurso político sem nenhuma convicção**” (BRITO, 2010, p. 133, grifo nosso).

Além da ambientação e do enredo semelhantes ao do episódio de Wires no hospital, outro ponto que chama a atenção é a construção em comum: uma crítica social é feita – nesse caso, crítica ao abandono estatal; a crítica é seguida de um comentário irônico que põe em xeque a segurança do comentarista em relação ao que é falado, mas que não é o suficiente para anular o apontamento – “repete todos os dias o discurso político sem nenhuma convicção”; e, por fim, temos a não negação dessa crítica, que é percebida na construção posterior da cena. Nesse último caso, o fato de o narrador dizer que o personagem não tem convicção sobre o que está defendendo não anula o fato de que há no conto o abandono do Estado. Após ele dizer isso, os personagens continuam no hospital sem recursos básicos hospitalares para procedimentos simples e sem cuidados médicos adequados:

— Onde termina a responsabilidade do Estado e começa a vontade de Deus?
Ou a pergunta deve ser formulada ao contrário, Claudiney?

Não espera a resposta, ela demanda um longo tempo e médicos nunca têm tempo. A enfermaria e eu cheiramos mal. Ninguém puxa uma cadeira e senta para escutar-me. (BRITO, 2010, p. 134).

Dito isso, essa construção mencionada é observada, com algumas variações, em *Dora sem véu* e em *Galiléia*. Como abordamos no capítulo anterior, Adonias, em diversos momentos, afirma que é inseguro em relação à história do Brasil, depois de discursar sobre o genocídio dos povos originários e apontar a decorrente perda de identidade indígena do primo Ismael. O que vemos em seguida é a reprodução do discurso de Ismael em defesa dos antepassados dos Rego Castro e contra seu povo Kanela. Com isso, temos uma crítica social, seguida de uma exposição da dúvida do narrador sobre seu próprio conhecimento do tema e, por fim, a confirmação da crítica nas cenas posteriores. Ou seja, é possível perceber uma estrutura muito semelhante na construção de Brito para tratar de problemas sociais do mundo material.

Além desse artifício, podemos observar outro modo de construção. Em *Dora sem véu*, nos capítulos 7 e 8, acompanhamos um encontro com os amigos de Afonso, membros do projeto Estrela Distante, em que Francisca estava presente. Nesse episódio, há um diálogo interessante.

Isaac se prepara para discursar. Apruma-se na poltrona, toma a palavra dos outros companheiros, rouba a cena do chefe Emílio. As reuniões sempre terminam assim, ou de forma mais violenta, quando todos se embriagam e resolvem trocar socos.

[...]

— Você aderiu ao discurso dos políticos do agronegócio e da pecuária, Isaac. Acredita que o rei da Noruega financia projetos na Amazônia de olho em nossas riquezas. Só porque ele ajuda as cooperativas de agricultura familiar e os índios.

— Nunca afirmei isso, Emílio, não deforme o que eu falo. Sou contra o assistencialismo e qualquer forma de catequese religiosa. Só isso.

— E o que fazia no barco?, pergunta um dos convidados. Ninguém presta atenção na pergunta, nem responde.

— Pela milésima vez, vamos escutar a fala do nosso cientista político Isaac, debocha Emílio. Só ele sabe traçar paralelos entre o presente e a história. (BRITO, 2018, p. 52).

O trecho é iniciado com um comentário da narradora sobre a discussão que viria em seguida. A cena acontece enquanto eles bebem whisky, o que pode indicar uma certa descontração, e conversam sobre as projeções iniciais e as frustrações do projeto. A discussão é seguida de memórias da juventude e da militância de Isaac. A narradora pontua que no momento da conversa, no presente, Isaac se ajeitava na poltrona para discursar, o que reforça a ideia de uma fala ensaiada, que é apresentada em seguida. A discussão fica acalorada e Isaac e Emílio debatem suas posições quase antagônicas a respeito de alguns temas sociais, como saúde

e educação, e acontecimentos históricos, como a Expedição Thayer²³, a Guerra de Secessão e a interferência estadunidense no Brasil. Ao fim do capítulo 7, ao comentar a discussão, a narradora diz o seguinte:

Em nenhum desses homens, agora sexagenários, havia crença sincera na aventura política e social em que se metiam? Depois de três anos, fundearam o barco, arremessaram âncoras em novas paragens, dedicaram-se à profissão de médico e a ganhar dinheiro. Tornaram-se iguais aos colegas a quem tratavam com desprezo por serem pequeno-burgueses de direita, capitalistas e mercenários. Apenas eles salvariam o país. Perderam os cabelos, cresceram as barrigas e mostram nos celulares as fotos dos netos e lugares por onde viajam. Mas nada se compara à façanha amazonense, é ela que os alimenta e engrandece, embora o Estrela Distante nunca tenha significado coisa alguma para a região que desejavam salvar. (BRITO, 2018, p. 54).

O diálogo entre Emílio e Isaac é um pouco extenso e segue ao longo dos dois capítulos, além de ter muitas explicações de Isaac sobre os fenômenos apontados. Em dado momento, Emílio diz ao oponente: “Por que não usa um Datashow, Isaac?” (BRITO, 2018, p. 55). A maior parte dos comentários de Isaac são dados da matéria histórica brasileira, como os prejuízos da interferência dos Estados Unidos na política do Brasil, que contribuíram para a ditadura militar e seus desdobramentos. Nesse ponto, não há opiniões muito singulares nessas explicações, já que são fatos que não costumam ser contestados pelos cientistas sociais e não há nada de novo. As explicações são longas e seguem um tom pedagógico por parte do personagem. No entanto, o que quebra o enfatiamento dessas passagens de caráter didático, devido ao excesso de explicações, é a combinação da interferência constante de Emílio pelo uso da ironia, e os comentários ácidos da narradora. Desse modo, o arranjo das explicações de Isaac – que assume um tom professoral, por vezes pedante – somado à ironia de Emílio – que corta as explicações – causa um efeito interessante: permite que as partes expositivas estejam ali e cumpram o propósito de situar o leitor sobre os pensamentos dos personagens, ao mesmo tempo em que ironiza o academicismo de Emílio.

²³ A Expedição Thayer foi uma expedição ao Brasil empreendida pelo zoólogo suíço Louis Agassiz, entre 1865 e 1866. O projeto foi realizado para o registro em série de tipos raciais brasileiros do Rio de Janeiro e da Amazônia. Agassiz foi um dos principais nomes relacionados ao racismo científico desse período e divulgador do Criacionismo. Segundo a professora Maria Helena Machado, vinculada ao Departamento de História da Universidade de São Paulo (USP): “Passeando pelo éden amazônico, a Expedição Thayer, com apoio dos governos americano e brasileiro, devassaria a Amazônia, apropriando-se dos peixes, das rochas e capturando imagens dos mestiços e mestiças da região, fotografados nus em poses dúbias, congelados como exemplos da degeneração racial, em nome da construção de um inventário dos perigos da miscigenação” (MACHADO apud HAAG, 2010).

Diferentemente de Adonias, que mantém um caráter evasivo quando confrontado e não faz comentários muito extensos sobre problemas de ordem social, Isaac dá longas explicações. Sua construção não permite ao leitor uma simpatia muito grande pelo personagem, pois ele parece esnobe e tem falas que soam ensaiadas: “Qual o interesse de Isaac na Expedição Thayer? Terá lido o ensaio da professora Maria Helena Machado? Com certeza, sim. **As falas pareciam citações**” (BRITO, 2018, p. 63, grifo nosso). Dessa forma, temos um personagem secundário, com poucas aparições, cujas interações causam os efeitos de fornecer explicações históricas e de representar uma militância de classe média, que acerta em muitas análises, mas soa vazia, artificial e que não se conecta às massas. Esse recurso de quebra do didatismo pela ironia, que demonstra a formação do personagem, é reforçado mais uma vez no comentário de Emílio: “— Salte essa parte, cansei de escutar. E soa muito panfletária” (BRITO, 2018, p. 56). A fala é rebatida por Isaac: “— Você fingia acreditar no seu texto ruim. Hoje, se declara de direita, um social-democrata. Grande oportunista é o que sempre foi” (BRITO, 2018, p. 56).

O embate entre os dois também evidencia o traço hipócrita dos membros do projeto, que foi planejado para levar cuidados médicos à população ribeirinha e terminou com desvio de dinheiro e abuso das mulheres pelos médicos participantes. Se na juventude a maioria deles se sentia muito diferente dos “pequeno-burgueses de direita”, que só agiam em benefício próprio, a velhice demonstrou que as ações de caráter político na expedição não passavam de engodo. Isso está dado no texto, na camada mais superficial, e é proferido pela protagonista nos capítulos mencionados. O interessante para nós é a construção de Isaac, que, apesar de dissimulado, tem ideias razoáveis, ainda que entrem em contradição com as ações dele. Parece mais uma vez a representação de uma parcela da esquerda brasileira, e esse é um ponto forte na ficção de Ronaldo Correia de Brito.

Como mencionado ao final do capítulo anterior, a construção de Francisca se assemelha à de Adonias em alguns aspectos, mas difere no ponto de tensionamento, ficando este a cargo de Wires.

— Fiz minha proposta, agora só depende de você. Não precisa repetir os motivos pra me recusar, tenho boa memória. As pessoas ricas falam em consciência de classe. Se referem a nós, achando que não temos isso. Vocês têm. Seu casamento não presta, nunca prestou, mas se mantém nele pra garantir seus direitos. Você é professora universitária, Afonso é médico. Pode ser incompetente, mas é médico. O dinheiro que escondeu no banco foi roubado. Nada disso conta. Conta que ele é do naipe de seu baralho. Copa com copa, ouro com ouro. O dinheiro roubado também é seu. Aposto que já pensou nisso e desconfia que Afonso matou Daiane. Tudo sujo, de ambos os lados.

Mas somos nós que vamos pra cadeia. E os negros como Daiane morrem. (BRITO, 2018, p. 234).

Wires não faz parte do núcleo comum de Francisca, portanto vê o mundo de forma diferente dela. A miopia social da narradora é confrontada nas interações com ele, que é um dos raros personagens, além de Maria do Carmo, que confrontam suas convicções. Em alguns momentos, ela demonstra desconforto com os questionamentos e apontamentos de Wires, ficando na defensiva ao responder às provocações.

— Continue, Wires, destile seu ódio.

— Sinto apenas tristeza com a verdade. Imaginei que pudesse ser diferente. Não pode. O buraco entre a gente é muito fundo.

Não consigo me conter e bocejo. O sono retorna. Deixo Wires falando sozinho e cochilo.

— Você nunca perguntou por que não continuei os estudos. Nem por que não frequentei escola de moda e fabrico lingerie copiando modelo dos outros, falsificando grife. Em nossa casa não teve livros. Trabalhamos pra comer. Sorte quando se ganhava bastante. Francisca, me escute.

— Estou ouvindo.

— Mentira, eu falo e você ronca.

Esforço-me e abro os olhos.

— Amanhã vou embora.

A notícia me acorda. (BRITO, 2018, p. 235).

Nesse trecho, por exemplo, além de não haver uma resposta direta ao personagem que não se limite a breves comentários para escapar da conversa, também não há comentários da narradora que indiquem uma postura reflexiva mediante o que foi dito a ela. Assim como Adonias, ela se mostra fugidia nos momentos de tensionamento. As posturas de Adonias e de Francisca, portanto, como já comentado, tendem a ser um pouco contraditórias, quando comparamos suas ações com suas opiniões articuladas. Do mesmo modo, eles parecem enxergar as temáticas de forma simplificada, quando se trata da matéria social com a qual se deparam, e evitam o confronto com as incongruências. Em suma, em alguns momentos eles parecem se dar conta das contradições e apelam para o escapismo, e em outros momentos, parecem sequer perceber as antinomias que os cercam.

Robert Kurz, na introdução do seu livro *Dinheiro sem valor*, chama a atenção para alguns problemas recorrentes na crítica marxista e, a partir disso, destaca dois grupos: os marxistas ortodoxos que replicam as teorias de Marx sem criticidade, em uma relação quase religiosa; e os marxistas revisionistas que adaptaram suas críticas ao capitalismo numa espécie de adequação à classe média, e parecem esquecer dos problemas intrínsecos à própria constituição do sistema capitalista. O que os dois grupos têm em comum é o problema na fundamentação das análises: o enfoque nas discussões sobre luta de classes em detrimento das discussões sobre categorias fundamentais, como a teoria do valor, de Marx (KURZ, 2014, p. 22). Segundo o autor, “o marxismo teórico foi academizado e transformado numa manifestação marginal das lides científicas burguesas” (KURZ, 2014, p. 21).

Não é de interesse deste trabalho ler os personagens como marxistas. No entanto, a interpretação das figuras de Adonias e de Isaac – e em alguns momentos, de Francisca – parecem se assemelhar ao que Kurz pontua: eles leem o mundo numa chave que se assemelha a uma espécie de marxismo burguês. Dão respostas simples para problemas complexos e não levam em conta alguns aspectos que seriam inevitáveis às próprias explicações que eles dão a alguns fenômenos. Vejamos alguns problemas nos subcapítulos seguintes.

3.2 Imagens do patriarcado: um falso desmonte

Em *Galiléia*, há alguns momentos nos quais Adonias fala acerca da formação da riqueza da família Rego Castro. Em um desses episódios, ele começa denunciando o genocídio indígena cometido pelos antepassados, que “perseguiam e matavam os índios. E também se matavam, sobretudo pela posse da terra, para criar mais gado” (BRITO, 2008, p. 16). Ao falar sobre o tempo presente, ele conta que a família vive um momento de decadência financeira, o que tem levado a uma mudança na base econômica da fazenda. Se antes as terras se expandiam para aumentar a criação de gado, hoje os que permaneceram nelas não se sustentam mais da mesma forma. Se eles abasteciam “o Brasil com a melhor maconha” (BRITO, 2008, p. 14), atualmente se agarram “à terra que já foi rica e assegurou poder, e hoje sobrevive como um criatório de gente, que mal nasce, vai embora” (BRITO, 2008, p. 12). Ainda que a propriedade continue extensa, a economia mudou:

Os três filhos mais velhos de Raimundo Caetano construíram suas moradas em torno da casa do pai, nunca abandonando a Galiléia, propriedade da família desde os primeiros sesmeiros. Apesar das divisões a cada morte de um

patriarca, ela continua extensa como se crescesse em vez de minguar. Latifúndio improdutivo, em nada lembra os inventários do passado, com até doze mil cabeças de bois e vacas.

— Os tempos são outros — diz Raimundo Caetano. — A terra perdeu a sustância. De onde se tira e nunca se bota, acaba. (BRITO, 2008, p. 53).

Com a mudança, a administração das terras, que antes era tarefa destinada somente ao patriarca, agora fica sob a responsabilidade dos filhos. Além disso, as mulheres da casa passam a trabalhar e contribuir com o sustento da propriedade. Ao descrever essa transformação econômica, o narrador a associa com o que ele vê como esfacelamento do patriarcado, e contrasta o passado patriarcal com o presente de empoderamento feminino.

A casa de Raimundo Caetano na fazenda Galileia negava os conceitos de uma arquitetura funcional; seguia o modelo trazido pelos colonizadores, repetido ao longo dos anos. O pé-direito ultrapassava oito metros, permitia que o ar quente circulasse e a sujeira cobrisse o telhado, formando novelos de pucumã que ninguém conseguia remover por conta da altura. **Orientada pela moral de um tempo em que mandavam os homens, a sala de visitas abria-se para fora e fechava-se para o interior, onde as mulheres recolhiam-se nos trabalhos domésticos, ou em quartos escuros e sem atrativos.**

[...]

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).

A suposta inversão da ordem patriarcal mencionada por Adonias não convence o leitor. O narrador vai além e 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). Em diversos momentos ele reforça o argumento de inversão do poder. No entanto, o que identificamos nesse discurso de superação do patriarcado pode ser lido pelo que Roswitha Scholz chama de dupla socialização das mulheres, já que agora elas passam a trabalhar, mas

continuam responsáveis pelos cuidados domésticos. O sustento da casa então conta com a participação delas, sem que realmente haja uma redistribuição das tarefas domésticas com a inclusão dos homens.

Desse modo, essas falas de Adonias soam ingênuas, pois são insuficientes para explicar a condição feminina no capitalismo patriarcal²⁴. Para ele, esse acúmulo de funções direcionado à mulher é sinônimo de superação porque o trabalho abstrato confere a elas uma espécie de valorização para que elas se coloquem em posição semelhante aos homens. Para falarmos da condição da mulher e da sua inserção no mundo do trabalho, assim como a valorização mencionada, faz-se necessário recorrermos brevemente à Teoria da Dissociação-valor, de Roswitha Scholz.

Em alguns de seus ensaios, a autora fez uma recapitulação das imagens atribuídas à figura feminina ao longo da história, desde sociedades pré-capitalistas, e evidenciou que tanto o patriarcado quanto a separação entre esferas pública e privada não são exclusivas do capitalismo. No entanto, essa separação com fundamentação no modo de produção de mercadorias é constituinte do capital. Segundo a autora,

[...] seria preciso encarar de frente a própria constituição patriarcal da relação de valor, ou seja, o pressuposto sexualmente patriarcal da produção e troca de mercadorias, que já se encontra na raiz da socialização do valor e não pode ser apreendido por uma concepção “sociologista” abreviada dos papéis. (SCHOLZ, 2000).

Nesse viés, é preciso ter em mente que o trabalho que estrutura o modo de acumulação no sistema capitalista não se confunde com a atividade de modificação da natureza para melhoria do bem-estar humano, pois o trabalho que gera acumulação de riqueza é uma abstração. Para Scholz, assim como para Marx, há um duplo caráter do trabalho – trabalho concreto e trabalho abstrato –, que é representado na mercadoria. A abstração do trabalho concreto, ou seja, o trabalho tornado abstrato – o quantum de dispêndio de energia humana para produzir mercadoria (MARX, 1983, p. 48) –, passa a ser então unidade de medida, sendo esta entendida como um trabalho médio simples. Desse modo, só entra na lógica de abstração do trabalho o que está dentro da lógica de acumulação. Grosso modo, para Scholz e para Marx,

²⁴ Termo usado por Roswitha Scholz nos ensaios “O sexo do capitalismo: Teorias Feministas e Metamorfose Pós-Moderna do Patriarcado [Excertos], (2000),” e “O valor é homem: teses sobre a socialização pelo valor e a relação entre os sexos”, (1996).

trabalho é diferente de trabalho abstrato, sendo este último o trabalho que é reconhecido no sistema capitalista.

Além disso, para a autora, a lógica de estruturação produtiva do capitalismo é patriarcal e divide os gêneros, determinando os papéis que cada gênero da família nuclear deve desempenhar para que a roda do capital continue girando e produzindo acumulação de riqueza. Tendo isso em mente, Roswitha Scholz propõe a tese da dissociação-valor, uma vez que a forma do valor, no capitalismo, é determinada também sexualmente. Assim, ela chega à conclusão de que o trabalho abstrato, isto é o trabalho capaz de produzir valor, pertence inicialmente a um campo masculino.

A constituição do valor, sexualmente específica, produz em última instância a repartição conhecida dos papéis entre os sexos; o "feminino" assim adjudicado torna-se a condição de possibilidade do princípio masculino do "trabalho" abstrato. A assimetria dessa relação, na qual o elemento sensível é marcado como feminino e por isso mesmo posto de lado e avaliado como inferior, justifica a fórmula algo sensacionalista com que caracterizamos o patriarcado sem sujeito: "o valor é o homem". (SCHOLZ, 1996).

Nesse viés, para Scholz, o patriarcado não é algo extrínseco ao capital nem decorrente dele, pois essa lógica de produção só é possível com a divisão do trabalho “separada do contexto da vida e das necessidades dos próprios produtores” (SCHOLZ, 2000). Sendo assim, a sociedade moderna se assenta nessa cisão entre trabalho e não-trabalho, em que o trabalho é destinado à esfera masculina e o não-trabalho à esfera feminina. Dessa forma, a dissociação e o trabalho abstrato são pressupostos um do outro: um não existe sem o outro. Com isso,

a tese da dissociação-valor, em síntese, afirma que o feminino, o trabalho doméstico etc. sofre uma "dissociação" do valor, do trabalho abstracto e das formas de racionalidade que lhe estão associadas, sendo que determinadas qualidades com conotação feminina como sensibilidade, emocionalidade etc. são atribuídas à mulher; o homem, pelo contrário, representa a força do entendimento, a fortaleza de carácter, a coragem etc. No desenvolvimento moderno, o homem foi equiparado com a cultura; a mulher, com a natureza. Valor e dissociação estão aqui numa relação dialéctica recíproca. (SCHOLZ, 2000).

Para que o trabalho abstrato seja realizado, e reconhecido como trabalho, ainda que em condições de exploração, é necessário que haja um não-trabalho. A não percepção do não-trabalho como condição para que o trabalho abstrato seja realizado compõe, portanto, uma visão

estreita, que não leva em consideração o trabalho restrito à esfera privada, nos termos de Scholz, que normalmente é destinado às mulheres. Entender que a participação das mulheres no mercado de trabalho formal, que também pode ser visto como sintoma da crise do capital, é uma ruptura do patriarcado, como na leitura de mundo de Adonias, não leva em conta os fatores explicitados.

Em *Galiléia*, Raimundo Caetano pertence ao campo da racionalidade, do valor e do trabalho; já as mulheres – a matriarca Maria Raquel e a afilhada do patriarca, Tereza Araújo – estão no campo do cuidado doméstico, pois não fazem trabalho abstrato. No decorrer do romance, Maria Raquel transfere os seus deveres conjugais para Tereza Araújo, “uma negra acolhida como cria desde os nove anos, e que assumiu um lugar que Raquel muitas vezes negligenciou, o de mãe e patroa” (BRITO, 2008, p. 61). Tereza não pertence à família dos Rego Castro e foi adotada por Raimundo Caetano. Raimundo mantinha um relacionamento extraconjugal com Tereza, e a engravidou duas vezes. No entanto, ele havia ordenado a um empregado que sumisse com as crianças porque eram filhos bastardos. O narrador diz que Tereza substituiu Maria Raquel quando esta se recusava a manter uma relação matrimonial com Raimundo, após confirmar as traições do marido. Dessa forma, elas dividem as atividades de cuidados da casa e dos filhos legítimos de Raimundo, mas somente Tereza fica incumbida com os cuidados “amorosos”. Segundo Scholz,

As actividades dissociadas, que não em último lugar abrangem também o afecto, a assistência e os cuidados, bem como o erotismo, a sexualidade e o "amor" humanos, incluem ainda sentimentos, emoções e atitudes que são contrapostos à racionalidade da "economia empresarial" no domínio do trabalho abstracto e se opõem à categoria trabalho, mesmo que não estejam completamente livres dos momentos da racionalidade instrumental nem das normas protestantes. (SCHOLZ, 2000).

Portanto, elas fazem parte da esfera privada, nos termos de Scholz, à qual estão atribuídas as atividades descritas. Ressalta-se que essas divisões de atividades entre elas não são acordadas, mas funcionam como uma distribuição quase autônoma. Essa relação é narrada como se as mulheres tivessem uma espécie de inclinação para cuidar da esfera doméstica, portanto, como se a dissociação fosse algo natural.

Em um primeiro momento do romance, não é citada nenhuma atividade de trabalho para as personagens Maria Raquel e Tereza, e elas se limitam à esfera do não-trabalho. Depois há uma necessidade de que elas trabalhem, então elas passam a também ser produtoras de trabalho

abstrato. Aqui entra a falsa simetria já mencionada de Adonias: ele reitera que há uma inversão da lógica patriarcal, quando o que ocorre é dupla socialização mencionada por Scholz. Depois que elas passam a ser também responsáveis pelo sustento da família, Benjamin, filho de Maria Raquel, morre, e com a morte dele, elas, inconsoláveis, ficam de luto e param de trabalhar. No entanto, não só o trabalho abstrato para, mas para também o trabalho doméstico, e as casas “entram em desmazelo”.

Dias de luto e clamor. Difícil saber qual das mães sofria mais com a perda, Raquel, sangue do mesmo sangue, ou Tereza, que ofertou o peito cheio de leite, depois que levaram seu filho. As duas mulheres rivalizavam na dor, competindo em devoções, retratos ampliados, santinhos e coroas funerárias. **Os fabricos de rede ficaram abandonados, as lavouras esquecidas, o gado faminto cobria-se de carrapatos e bicheiras, e as duas casas entraram em desmazelo.** Redobram os ódios de Raquel pelo marido, e os de Raimundo pela esposa. Tereza sentava no alpendre, esquecida dos afazeres, absorta num sestro: dobrava continuamente três dedos da mão esquerda, o mínimo, o médio e o indicador. Contava suas perdas.” (BRITO, 2008, p. 63, grifo nosso).

Para Scholz, “há muito a esfera do ‘trabalho’ abstracto deixou de ser propriedade exclusiva dos homens. O pressuposto patriarcal básico da relação de valor, porém, não foi por isso eliminado, mas apenas tornou-se precário e conflituoso” (SCHOLZ, 1996). Vale ressaltar que o capitalismo está em constante transformação e não opera exatamente da mesma forma que no seu início, mas não é de hoje que as mulheres são duplamente socializadas, ou seja, que precisam se inserir no mercado de trabalho e conciliá-lo com as atividades do cuidado doméstico.

Continua a não se ter em conta que no sistema produtor de mercadorias também tem de ser feita a lida da casa, tem de se educar os filhos, cuidar dos doentes e incapazes etc., tarefas que habitualmente são atribuídas às mulheres **(mesmo tendo elas actividade remunerada)** e não podem ser, pelo menos exclusivamente, “tratadas” de modo profissional (SCHOLZ, 2000, grifo nosso).

Desse modo, não há a superação do patriarcado, mas sim a dupla socialização pelo valor, que faz com que as mulheres da casa passem a acumular funções sem que haja uma redistribuição dessas atividades. O que Adonias vê, portanto, não passa de um reflexo da crise do capital mascarado pela leitura distraída feita pelo personagem. A lógica que o narrador usa para defender uma superação do patriarcado, em certa medida, lembra discussões que têm como argumentos uma tendência liberal: reduz o patriarcado ao machismo e desconsidera o seu papel

para o funcionamento do modo de produção capitalista. Seguindo essa lógica, se acabássemos com o machismo cultural – que é comumente usado como equivalente de patriarcado –, acabaríamos com o patriarcado, mas é notório que essa é uma redução da questão. Portanto, aniquilar o machismo cultural não altera a lógica patriarcal, já que não modifica a sua estrutura. Adonias, apesar de parecer muito politizado, não percebe essa incongruência. Essa falsa equivalência que o narrador de *Galiléia* faz se mostra contraditória no romance, já que em diversas passagens essa estrutura patriarcal parece estar mais viva do que nunca.

A visão simplificada de Adonias sobre a superação do patriarcado é reflexo da sua dificuldade de lidar com as contradições do mundo material. Na dificuldade de lidar com essas contradições, ele evita temas “polêmicos”, dá respostas simplificadas para problemas complexos e retorna o mais rápido possível para o seu lugar de conforto sem confrontar de fato a realidade que percebe.

Seguindo no mesmo tema do patriarcado, outro ponto que merece destaque no romance é a tentativa de rompimento de alguns estereótipos do ambiente sertanejo. Logo no início da viagem, o narrador diz: “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 [...]” (BRITO, 2008, p. 8). Além da ideia de desmonte patriarcal, conforme o sertão se atualiza aos olhos do narrador, há também uma remodelagem das figuras sertanejas: a mulher que antes se restringia ao trabalho doméstico, agora faz também o trabalho braçal. Adonias parece desconsiderar que, mesmo em outros tempos, mulheres pobres frequentemente faziam algum tipo de trabalho, inclusive braçal.

Davi também pode ser compreendido como um personagem que oferece um contraponto à ideia de homem viril. Ele é homossexual, tem gostos refinados e não simpatiza nem um pouco com o sertão. É músico e não tem interesse na manutenção do trabalho agrícola da fazenda. O único dos três primos que parece manter parcialmente o signo da virilidade é Ismael, justamente quem tem interesse pelo universo rural.

Dora sem véu vai na mesma toada de dismantelamento de estereótipos das figuras do sertão. Wires, por exemplo, representa uma quebra da imagem da masculinidade bruta sertaneja já tão difundida. Ele vive no espaço rural, mas não trabalha no campo, e sim costura lingerie; é bissexual e não aparenta ter insegurança quanto a sua sexualidade, não tem problemas em falar sobre ela abertamente para Francisca: “Gosto de fazer sexo, não passo sem ele. Mulher,

homem, não tem diferença pra mim” (BRITO, 2018, p. 125). Nos diálogos, Wires confronta Francisca quando ela se surpreende com as revelações a seu respeito:

O que há de especial num homem que costura calcinhas e sutiãs? Será que ele experimenta as suas criações no próprio corpo, sem receio de parecer uma mulher?

— Por que o espanto? É proibido a homem?, Wires me perguntou na viagem. (BRITO, 2018, p. 91).

Apesar de, do ponto de vista da cultura sexual, Wires representar uma quebra de paradigmas, o machismo estrutural não se abala – o que é comprovado, por exemplo, pelo feminicídio, fato que reforça a permanência dessa estrutura. As reações de Wires em relação aos crimes cometidos por Hermógenes contra as mulheres vão na mesma toada, já que sempre que ela menciona o assunto, ele se desvencilha e parece quase justificar os crimes do colega em função da ajuda financeira que recebeu.

3.3 Arcaico x moderno

Ao observarmos a representação do sertão contemporâneo nos romances analisados, nota-se que as imagens do espaço vão sofrendo pequenas alterações ao longo dos percursos dos narradores. Ora o sertão aparece como periferia do Brasil, por meio de signos relacionados ao atraso e, por vezes, como um lugar parado no tempo; ora é representado como um local do presente, o qual tem suas fronteiras com o espaço urbano desfeitas, como já abordado no capítulo 1. Ao descrever as paisagens durante a viagem em direção à fazenda, Adonias expressa um sentimento duplo, às vezes confuso, pelo choque do retorno. Em alguns momentos, ele destaca que o lugar está abandonado, como se não fizesse parte da contemporaneidade: “Isso aqui foi largado. Não vi um guarda, nem sei se ainda existem. É o retrato do país” (BRITO, 2008, p. 38). A mesma leitura faz Francisca no início de *Dora sem véu*, quando está no caminhão observado o lugar:

Olha-se à direita ou à esquerda e avistam-se os mesmos garranchos secos a ponto de incendiarem, cascalhos, pedras e casas abandonadas. Aqui e acolá cabritos soltos. Ninguém sabe de onde vieram, se possuem donos e como sobrevivem à estiagem. As pessoas abandonaram as casas, arrancaram portas e janelas, deixando que o vento entrasse e cobrisse tudo de poeira. Nem os gestos, as funções e os atos permaneceram. Suas histórias também foram apagadas. Não resta ninguém, todos partiram por caminhos sem retorno. Sou a única procurando reaver a memória do pai. (BRITO, 2018, p. 13).

Essas primeiras impressões nos dois romances se assemelham nas escolhas lexicais. O sertão aparece como lugar “largado”, onde não se vê ninguém, onde não há vida, um lugar que remete aos tempos das secas, como nos romances de 30. A leitura que se tem a partir desses elementos, portanto, é de um espaço inóspito, que não progrediu com o processo de urbanização. Conforme eles adentram o espaço rural, essas imagens vão se alternando com a surpresa da presença de signos associados à modernidade, ao progresso tecnológico. Adonias diz ao leitor:

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. 16).

Mais adiante, ele conversa com o primo:

— Já se acessa a internet na fazenda?

— Claro que não — responde Ismael, mesmo sem saber de certeza, porque há anos não mora na Galileia.

— Aquilo lá não é Miami. Tem energia elétrica e já está muito bom. Você pode assistir ao Big Brother, ou ir pra cidade, se quiser navegar. (BRITO, 2008, p. 34).

Nesse ponto, a semântica de lugar abandonado, longínquo no tempo e inabitado cede a vez para um espaço contemporâneo em que se pode assistir ao Big Brother, ainda que talvez não se tenha internet. A imbricação de elementos arcaicos e modernos é reafirmada em passagens como a do trecho anterior, que diz que as pessoas trabalham no roçado de dia e à noite assistem telenovelas. Logo, o sertão pode ser compreendido como um espaço que abarca realidades diferentes.

Mas, apesar das oscilações das imagens nas descrições e comentários dos narradores, parece haver uma sobreposição de leitura do sertão na chave do lugar arcaico em contraponto ao moderno e, com isso, o sertão é visto a partir do seu contraste com a cidade. Isso fica explícito nas passagens em que eles comparam o espaço urbano com o espaço rural. Há constantemente uma síntese no confronto das imagens, na qual o sertão é visto como espaço representativo de um projeto de modernização que ainda não teve êxito em comparação aos centros urbanos, repletos de elementos tecnológicos, que remetem ao desenvolvimento. Talvez por isso, eles

expressem repulsa pelo espaço rural sempre combinando esse sentimento aos signos de atraso e desconforto comparado ao conforto da cidade: “Nessa hora, estaria em casa jantando com Joana e as crianças, ou lendo no quarto delas. Toda noite cumprimos o ritual de botá-las para dormir. O mundo parece sem assombros, com luzes acesas, televisão ligada, computadores, telefones tocando” (BRITO, 2008, p. 13).

A partir das descrições e comentários de Adonias, é possível inferir que possivelmente ele veja o atraso no sertão pelo mesmo viés que seu primo Davi: “Não suporto ser igual a Ismael. [...] Davi torceria o nariz com desprezo, diria que o povo dos Inhamuns merece o atraso em que vive, pois ainda nem se acostumou a calçar sapatos” (BRITO, 2008, p. 216). Ao que tudo indica, há uma associação entre atraso e o que ele entende por uma espécie de incivilidade/ maus modos, pensamento este que distorce o foco dos reais motivos para a carência de desenvolvimento técnico das áreas periféricas no campo. Parece uma visão simplista que remonta o que Francisco de Oliveira critica ao apontar os problemas da dualidade cepalina²⁵, que entendia o atraso nas periferias como obstáculo a ser superado, sem considerar que, nos moldes do capitalismo, não poderia haver moderno sem bases arcaicas, fundadas numa relação neocolonial. Seguindo o pensamento de Oliveira, para que houvesse modernização, as estruturas sociais básicas não seriam modificadas, formando um desenvolvimento conservador.

Segundo Oliveira, o Brasil, que ele compara à figura do ornitorrinco²⁶ por se tratar de uma espécie de desenvolvimento indefinido, se configura como uma sociedade capitalista muito desigual, sendo esta desigualdade a base para a modernização. A contradição dessa relação está na conjugação de uma força de trabalho historicamente desvalorizada e rebaixada, que financia a acumulação de capital nas indústrias. Para ele, não se trata de dois universos separados, mas de duas realidades que convivem, de modo que uma é subordinada à outra.

Outro ponto destacado pelo autor é que o que se chama de subdesenvolvimento nas periferias na realidade é o que provê serviços essenciais aos centros urbanos que se industrializavam (OLIVEIRA, 2000, p. 135). A respeito disso, um dos fatores primordiais,

²⁵ Referente à Comissão Econômica para a América Latina (Cepal). Oliveira tece críticas ao entrave teórico a que os pesquisadores da referida comissão chegaram ao compreenderem o subdesenvolvimento como compartimento de um setor arcaico, que ainda estaria em processo de desenvolvimento.

²⁶ Para Francisco de Oliveira, a ideia do Brasil como ornitorrinco se justifica pelo fato de haver “uma estrutura de serviços muito diversificada numa ponta, quando ligada aos estratos de altas rendas, a rigor, mais ostensivamente perdulários que sofisticados; noutra, extremamente primitiva, ligada exatamente ao consumo dos estratos pobres” (OLIVEIRA, 2000, p. 133).

dentre outros, para essa expansão da industrialização nas cidades é o uso das chamadas agriculturas de subsistência que “tanto ajudavam a baixar o custo de reprodução da força de trabalho nas cidades, o que facilitava a acumulação de capital industrial, quanto produziam um excedente não-reinvertível em si mesmo, que se escoava para financiar a acumulação urbana” (OLIVEIRA, 2000, p. 129). Ou seja, a agricultura de subsistência, mantida no campo, não é um resquício arcaico do passado, mas um fundamento para o funcionamento da acumulação de capital industrial. Uma das principais funções da agricultura de subsistência citadas por Oliveira é o barateamento da força de trabalho urbana através do fornecimento de excedentes alimentícios.

Se nos distanciarmos um pouco do ponto de vista de Adonias, notaremos que as relações de subordinação do sertão periférico à indústria urbana se manifestam nas relações de trabalho que aparecem no livro. Esses trabalhadores não ganham muito espaço, mas vemos algumas menções a toda uma dinâmica laboral que acontece nos bastidores:

— O que você perdeu lá?

— Nada. Dizem que por conta da pesagem de cargas, os caminhões ficam semanas esperando. Os fiscais são lentos e corruptos, não mudam nunca. Chegam motoristas de todos os cantos do Brasil, e enquanto esperam não têm o que fazer. As pessoas da cidade também não têm o que fazer, sobretudo os meninos e as meninas. São pobres, por dois reais topam qualquer parada. Melhor que passar fome. (BRITO, 2008, p. 48).

Nesse trecho, Adonias aponta a corrupção dos fiscais, assim como em outro momento no qual ele também destaca a corrupção dos guardas federais que arrancavam dinheiro dos motoristas que cometiam infrações de trânsito (BRITO, 2008, p. 8). O que chama a atenção, no entanto, é a dinâmica de trabalho por meio dos caminhões de cargas que circulam pelas rodovias. Essas atividades parecem servir como manutenção das condições básicas dos trabalhadores locais, como no caso da venda de botijões de gás no trecho abaixo:

Lá embaixo na estrada passam carretas. Na vila, um carro vende botijões de gás, uma caixa de som toca música alta. Mulheres saem às portas, o carro de gás para. O vendedor não tem pressa, as mulheres não têm pressa. Não consigo imaginar sobre o que eles discutem, até que o homem retira um bujão da carroceria, entra numa casa e retorna com outro bujão. A compradora entrega uma cédula ao vendedor, ele olha a nota contra o sol e confere se não é falsificada.” (BRITO, 2018, p. 83).

Além disso, são citadas algumas atividades que nem sempre são percebidas como algo importante para ganhar destaque, mas que estão presentes nas breves menções, como vendedores de utensílios básicos que passam de porta em porta, atividades relacionadas à agricultura, manejo de gado, plantio de algodão etc. Sobre a colheita de algodão, chama a atenção que Adonias cita que “meninos, rapazes, homens maduros e velhos brigavam pelos algodoeiros carregados de capuchos” (BRITO, 2008, p. 112). Curiosamente, na mesma cena, recebem realce as lembranças dele com a colheita, na época em que ainda era criança. Com isso, a rememoração recebe todo um tratamento poético e agradável:

Nas férias, eu ganhava dinheiro apanhando algodão. Atirava os capuchos num saco preso em um dos lados do corpo, e quando não podia mais com o fardo, pesava ele numa balança e voltava à apanha. **Nunca soube o que achava mais bonito, se as extensas plantações floridas de amarelo ou os campos cobertos de plumagem branca. A floração era uma tarde ensolarada e a colheita um crepúsculo nevado. Memória de neve em meio ao calor e o suor.** Nada mais quente do que o algodão fechado nos armazéns, algodão não beneficiado, bruto, pelos e caroços em meio a folhas secas, gravetos e areia. Lã quente provocando coceira na pele e excitação no corpo; convite a deitar e rolar, agarrado a outro corpo, esfregando até apagar o fogo. (BRITO, 2008, p. 112, grifo nosso).

Adonias não parece ter muita familiaridade com o tema quando se trata do cotidiano do trabalho da colheita, e seu conhecimento se restringe a uma atividade que ele realizava quando criança para ganhar dinheiro. Pelo tom de agradável lembrança, o texto nos remete a uma atividade quase comparada a uma brincadeira – diferente do dia a dia de trabalhadores que a fazem para sobreviver. Ainda sobre a dinâmica do plantio e colheita de algodão, o narrador comenta:

[...] talvez os primos não percebessem os sinais de tédio que a conversa me provoca.

— O solo onde plantavam algodão endureceu.

Vi uma reportagem sobre desertificação, posso soltar comentários inúteis como este e enriquecer nosso papo agrícola.

— E imaginar que daqui saíam caminhões abarrotados para as fábricas de tecido — arremato com êxito. (BRITO, 2008, p. 112).

A presença do trabalho em *Dora sem véu* segue pelo mesmo modo de representação ao não projetar as minúcias das tarefas, apenas breves menções às atividades, com algumas exceções. Sabemos que o trabalho de Wires, de desenhar e costurar lingerie, nem sempre é

suficiente para que ele se mantenha financeiramente, e que a atividade está relacionada à revenda em São Paulo. Sabemos também que Hermógenes e Wires mantêm atividades diversificadas, subempregos, que estão além da “simples margem do emprego formal” (ARANTES, 2023, p. 38). Para Oliveira, o trabalho formal já nos anos 1980 perdeu a vez e cedeu lugar ao que erroneamente denominamos trabalho informal. Esse tipo de trabalho não pode ser visto simplesmente como trabalho informal já que está diretamente relacionado ao desmonte das relações salariais.

Terceirização, precarização, flexibilização, desemprego [...] e não tão contraditoriamente como se pensa, ocupação, e não mais emprego: grupos de jovens nos cruzamentos vendendo qualquer coisa, entregando propaganda de novos apartamentos, lavando-sujando vidros de carros, ambulantes por todos os lugares. (OLIVEIRA, 2000, p. 143).

Embora o autor esteja se referindo majoritariamente ao contexto urbano, podemos observar a mesma relação de precarização do trabalho no sertão contemporâneo de *Dora sem véu*, lugar este que mantém estreita relação com a economia da cidade. O personagem de Hermógenes em outra obra poderia funcionar como representante de braveza e, em outros tempos, de jagunçagem, se fosse o caso – vista a sua referência a *Grande sertão: veredas* –, dado o seu caráter perigoso e violento, de alguém que resolve conflitos pela força bruta e mata ao seu bel prazer. Em *Dora*, porém, nem ele é poupado da exploração do trabalho. Ele aparece como mais uma figura na esteira daqueles que não têm ao que recorrer a não ser ao acúmulo de diversas funções para sobreviver, a chamada “viração”²⁷:

— O Hermógenes? Cismou com o cara? Ele compra minhas lingerie, manda pra São Paulo e vende nas feiras da sulanca. Quando fiquei parado por conta do acidente, foi ele quem segurou a barra de dinheiro. A coisa apertou. Não tenho capital, costuro e vendo. Impossível duvidar de tanta sinceridade.

²⁷ Ludmila Abílio usa o termo, que também é empregado nos estudos de Vera Telles, e define da seguinte forma: “A viração, necessário destacar, é aqui compreendida não como sinônimo de bicos, de trabalhos temporários. Trata-se do movimento permanentemente invisibilizado e pouco conhecido por relações de trabalho que, na vida dos trabalhadores, não têm fronteiras tão claras quanto as categorias de análise buscam expressar. A trajetória dos trabalhadores e trabalhadoras periféricos não conta com uma linearidade na formação de uma identidade profissional. Não conta com estabilidade, seja dentro ou fora do emprego formal. Os arranjos cotidianos podem ser compreendidos como estratégias de sobrevivência que são tipos informalizados de enfrentamento das injustiças, desigualdades, inseguranças e precariedade; o outro lado desse enfrentamento é a criação e aproveitamento de oportunidades efêmeras e passageiras, que envolvem diferentes sociabilidades e redes de relações sociais. A viração organiza o mundo do trabalho de forma dispersa e permanente” (ABÍLIO, 2021, p. 943).

— E, se ele possui dinheiro, por que entrega água em caminhão-pipa e transporta romeiro em pau de arara?

— É complicado, uma pessoa de sua classe não entende. (BRITO, 2018, p. 95).

Em suma, há um contraste de imagens associadas ao sertão, assim como existe um confronto entre o que é percebido e realçado por Francisca e Adonias e o que podemos capturar das armações dos romances. Se numa certa medida as afirmações deles parecem nos levar, em alguns momentos, de volta a uma dualidade de arcaico e moderno, campo e cidade, a configuração das narrações e o que elas captam de fundo nos levam ao tensionamento desses espaços e dos signos que eles têm recebido. Com esse confronto, chegamos à apreensão das contradições que formam as nossas bases e que são representadas, nos romances de Ronaldo Correia de Brito, pela coexistência de um passado que se disfarça sob os véus da modernização e do progresso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, buscamos compreender como a matéria sócio-histórica aparece configurada no sertão dos romances *Galiléia* e *Dora sem véu*, e se a ação trágica seria um constituinte fundamental para essa compreensão. Tentamos também buscar elementos comuns nos romances que ajudem a apreender um pouco do projeto estético de Ronaldo Correia de Brito.

Observamos que os dois livros são marcados por uma linguagem objetiva e fragmentada, por vezes seca, remetendo a aridez do sertão. Outros componentes comuns foram identificados, como a presença de histórias míticas inseridas nos textos e uma espécie de montagem cinematográfica que organiza o mosaico de histórias diversas. Num primeiro momento, pode parecer que algumas histórias não têm relação entre si, já que são inseridos episódios que nem sempre modificam as ações principais dos romances. No entanto, ao observarmos o quadro que se forma com essa montagem, chegamos à conclusão de que esses episódios não poderiam ser retirados sem causar prejuízos para a fatura dos textos. Portanto, eles são fundamentais para a compreensão e organização dos romances e nos levam a entender melhor a construção dos narradores.

Além disso, outro elemento que os romances compartilham é a constante presença de metáforas com léxico que remete ao cinema – câmera, lentes, *trailer*, filme etc. Foi percebido que essas metáforas enriquecem a construção dos narradores, uma vez que remetem à captura da matéria narrada pelo olhar deles e nos ajudam a compreender sua posição diante do que é contado. Foi possível perceber também que frequentemente o autor utiliza imagens relacionadas a ruínas como símbolo de destruição de estruturas presentes nos romances. Em *Galiléia*, por exemplo, o patriarca está debilitado e à beira da morte, e isso pode indicar uma ruptura com o sistema patriarcal da fazenda – como dito pelo narrador em diversos momentos. A capa do livro já indica essa destruição ao ser composta pela fotografia de uma casa com rachaduras nas paredes e montes de areia no chão, como se a casa estivesse sendo demolida. Porém, se notarmos bem, a imagem é espiralada, e o ângulo da fotografia enquadra três portas, como se estivessem uma dentro da outra, e isso também pode remeter à permanência dessa estrutura que apenas parece deficitária, mas se reitera, já que há uma repetição dos cômodos na imagem, o que pode ser entendido como uma continuidade.

Ainda sobre os elementos essenciais que formam as histórias, compreendemos que a ação trágica estrutura as narrativas dos romances, tendo em vista o sentido de tragédia moderna, de Raymond Williams. Para a construção das ações trágicas, a posição dos narradores, intelectuais de classe média, funciona como um filtro que hierarquiza o sofrimento. Em *Galiléia*, a tragédia familiar recebe centralidade narrativa, enquanto eventos trágicos vividos por personagens pobres são mencionados, mas rapidamente minimizados ou tratados como acidentes cotidianos. Adonias demonstra uma consciência social superficial, e seu foco e suas reflexões permanecem voltados para o drama de sua própria classe. Já em *Dora sem véu*, as tragédias das personagens pobres Dora e Daiane ganham mais evidência. No entanto, a narradora Francisca, apesar de buscar a história da avó e acompanhar o feminicídio de Daiane, também naturaliza esses destinos. Por meio do olhar dela, os eventos são apresentados como fatos previsíveis e comuns dentro de uma ordem social violenta, destituindo-os de um sentido ético profundo. Em ambos os romances, a construção narrativa expõe a contradição interna dos narradores: eles articulam um discurso crítico, mas sua perspectiva está arraigada em uma ideologia que naturaliza a desordem social (a pobreza, a violência contra os vulneráveis) como parte constitutiva e esperada da ordem do mundo capitalista. Os efeitos das ações trágicas, portanto, não estão apenas nos eventos narrados, mas na forma como esses eventos são percebidos e hierarquizados pelo olhar de quem narra.

Em *Dora sem véu*, passado e presente também se misturam não só pela intercalação das temporalidades, mas pela relação estabelecida entre Dora e Daiane. Ambas partiram numa viagem em busca de condições melhores, mas foram vítimas de exploração e abandono pelos homens e pelo Estado, e tiveram desfechos que se assemelham em alguma medida. Não sabemos ao certo o fim de Dora, mas é sugerido que ela foi enviada aos campos de concentração; Daiane morreu pelas mãos dos homens. O que temos então é uma atualização de Dora, que deixa de ser somente ela mesma para representar várias mulheres que passaram e passam por condições de violência parecidas. Daiane é Dora atualizada, vestida de noiva para pagar uma promessa, assim como Dora era “uma noiva sem véu” (BRITO, 2018, p. 216). Já *Galiléia* expõe a crise de identidade e de pertencimento dos personagens que retornam ao sertão depois de muitos anos, como num encontro com o passado. Adonias se sente estrangeiro tanto na cidade quanto em sua terra de origem, e tem dificuldades de lidar com o passado violento e reprovável de sua família. A estrutura narrativa fragmentada e com cortes bruscos, que emulam uma montagem filmica, é ela mesma conteúdo do livro: reflete a impossibilidade de uma história linear e coerente sobre um lugar e um sujeito fracionados, desintegrados. Além disso,

o romance pauta como o mito e a história se entrelaçam não apenas pelo efeito poético, mas para justificar ou amenizar violências passadas e presentes que formam a história do país.

Os narradores de forma constante articulam discursos esclarecidos sobre as temáticas sociais que aparecem nos livros. No entanto, suas posturas são desmontadas pela ironia do texto ou por personagens secundários, que expõem seu distanciamento e visão social embaçada. Eles representam uma intelectualidade que, apesar de crítica, é evasiva e se agarra a análises simplistas. Isso é exemplificado pela visão ingênua de Adonias, que interpreta a entrada das mulheres da família no mundo do trabalho como um desmonte do patriarcado, ignorando o acúmulo de funções, a dupla jornada de trabalho, na qual a carga doméstica persiste atribuída totalmente a elas. Esse efeito se intensifica em *Dora* por meio do personagem Isaac, que segue pelo mesmo caminho.

A análise também confronta a visão dualista arcaico *versus* moderno, que os narradores às vezes projetam sobre o sertão. Embora em alguns momentos eles descrevam um espaço abandonado e parado no tempo, a narrativa mostra um sertão profundamente integrado à lógica capitalista contemporânea, marcado pelo trabalho precarizado que sustenta esse modo de produção. Personagens como Hermógenes e Wires, com seus múltiplos “bicos”, por exemplo, ilustram a precarização que sustenta essa economia pelo desmonte da relação salarial, já apontado por Francisco de Oliveira. Assim, a obra de Brito tensiona as percepções superficiais de seus narradores, revelando um cenário social contraditório, onde o progresso convive com e se alimenta de estruturas arcaicas de exploração. Desse modo, os romances apresentam um sertão contemporâneo invadido pela globalização, onde a tradição convive com o progresso tecnológico. Se em uma camada mais superficial de leitura, frequentemente enunciada pelos personagens, o sertão aparece nas obras como lugar de uma velha estrutura que já não tem mais espaço e que está se deteriorando, em uma camada mais profunda, vê-se que esses aspectos estão longe de ser superados, numa real contradição de base que se perpetua e coloca o Brasil “na órbita do capital e como empresa dele” (PASTA, 1999, p. 67).

Esse é um aspecto que ilustra o fato de a temática da violência nem sempre aparecer nos romances representada pela força bruta. Há algumas exceções, como em *Dora sem véu*, nos episódios que envolvem o personagem Hermógenes, que estuprava e matava mulheres. Mas, no geral, a violência está imbricada nas relações entre os personagens, na ausência estatal e no modelo econômico vigente, que já pressupõe por si só processos violentos intrínsecos às relações de poder. Devido ao tempo curto, não foi possível dedicar uma seção inteira para

abordar essa temática com o devido rigor, portanto os estudos rascunhados sobre a violência na obra de Ronaldo Correia de Brito não fizeram parte desta dissertação, mas serão abordados em projeto futuro de doutorado, que terá como objeto de estudo as coletâneas de contos do autor.

A complexidade da composição dos romances, que cresce com a construção dos narradores, constitui dado significativo para pensarmos a figuração da matéria histórica e social na literatura contemporânea. Tal relevância acentua-se quando consideramos que, em algumas produções das últimas décadas, as relações contraditórias que conformam a crise do capital tendem a aparecer aplainadas, sem arestas, reduzindo os matizes da crise a um embate simplificado entre bem e mal. Diante desse cenário, Brito constrói um narrador que denuncia aspectos da ordem social, mas, por estar imerso em sua lógica, também age em conformidade com ela. Essa contradição está longe de ser uma falha de representação, mas é um elemento estético rico e significativo a ser observado, pois é justamente através dela que o autor soube fazer uma inscrição mais densa do social no texto literário. Adonias, assim, não apenas mostra o Brasil: ele encarna uma parcela do país em suas contradições fundantes, aquelas que estruturam a nossa formação.

Referências bibliográficas

ABÍLIO, Ludmila Costhek. Empreendedorismo, autogerenciamento subordinado ou viração? Uberização e o trabalhador just-in-time na periferia. **Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCar**. São Carlos, v. 11, n. 3, p. 933-955, set.-dez. 2021.

ADORNO, Theodor W. **Posição do narrador no romance contemporâneo**. In: Notas de literatura I. Trad. de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34 (Duas Cidades), 2003, p. 55-63.

AGUIAR, Felipe. **O Canto do Bode Humano**: tragicidade, exílio e estranheza em Galiléia, de Ronaldo Correia de Brito. Belo Horizonte: Editora Dialética (edição do Kindle), 2021.

ANDRADE, Ana Carolina Negrão Berlini de. Aridez cinematográfica: Ritmo sintático e montagem em Galileia, de Ronaldo Correia de Brito. **Revell - Revista de Estudos Literários da UEMS**. v. 2, n. 22/1, p. 237-259, 2019. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/REV/article/view/3757>. Acesso em: 12/03/2025.

ANDRADE, Ana Carolina Negrão Berlini de. O sertão como Paisagem: a relação subjetiva do espaço em Galileia, de Ronaldo Correia de Brito. **Revista Da Anpoll**, Florianópolis, v.51, n.3, p. 157-166, out/dez, 2020.

ARANTES, P. E. **A fratura brasileira do mundo**: visões do laboratório brasileiro da mundialização. 1ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2023.

ARISTÓTELES. **Poética**. Ed. bilíngue; tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

BOOTH, Wayne C. **Retórica da ficção**. Trad. Igor Barbosa, 1ª ed. Rio de Janeiro: Eleia Editora, 2022.

BRITO, Ronaldo Correia de. Confissões perigosas. **Revista Continente**. 04 nov. 2021. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/entremez/confissoes-perigosas>. Acesso em 05/07/2025.

_____. **Dora sem véu**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.

_____. **Galileia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

_____. **Retratos imorais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

_____. **O amor das sombras**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

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

CANDIDO, Antonio. Notas de Crítica Literária – Sagarana. In: **Textos de intervenção**. Org. Vinicius Dantas. São Paulo: Editora 34 (Duas Cidades), 2002.

CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 153-159, 1995. Disponível em: <https://bit.ly/2L6BwUf>. Acesso em: 3 jun. 2025.

CORPAS, Danielle. **O jagunço somos nós**: visões do brasil na crítica de grande sertão: veredas. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2006.

CARVALHO, Sérgio de. Arábia e os descaminhos da tragédia. **Dramaturgia dialética**: escritos de trabalho de Sérgio de Carvalho. 27 de abril de 2025. Disponível em <https://sergiodecarvalho.com/2025/04/26/arabia-e-os-descaminhos-da-tragedia/>. Acesso em 24/07/2025.

CARVALHO, Sérgio de. Notas sobre Raymond Williams e o teatro (2013). **Dramaturgia dialética**: escritos de trabalho de Sérgio de Carvalho. 01 de maio de 2020. Disponível em 24/07/2025.

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

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e castigo**. Tradução, prefácio e notas de Paulo Bezerra. 1ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2001.

EAGLETON, Terry. **Doce violência**: a ideia do trágico. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, Brasil, n. 53, p. 166–182, 2002. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revusp/article/view/33195>. Acesso em: 11 ago. 2025.

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: 18/04/2025.

GIL, Fernando Cerisara. **A matéria rural e a formação do romance brasileiro**: configurações do romance rural. Curitiba: Appris, 2020.

GIL, Fernando Cerisara. **Pelo prisma rural**: ensaios de literatura brasileira. Campinas: Editora da Unicamp, 2023.

HAAG, Carlos. As fotos secretas do professor Agassiz. **Pesquisa FAPESP**, São Paulo, ed. 175, set. 2010. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/as-fotos-secretas-do-professor-agassiz/>. Acesso em: 14/12/2025.

KURZ, R. **Dinheiro sem valor**. linhas gerais para uma transformação da crítica da economia política. Tradução: Lumir Nahodil. Lisboa: Antígona, 2014.

KURZ, R. Dominação sem sujeito: sobre a superação de uma crítica social redutora. **Krisis**, Berlim, n. 13, dezembro 1993. Disponível em <http://www.obeco-online.org/rkurz86.htm>. Acesso em: 30/06/2024.

LASCH, Markus. Peter Szondi e as visões do trágico na modernidade. In: **Terceira Margem**. Ano XVII, nº 27, jan./jun. 2013, p. 123-142.

LEONEL, Maria Célia de Moraes; SEGATTO, José Antonio. O sertão literário na contemporaneidade: Guimarães Rosa e Ronaldo Correia de Brito. **Estudos Linguísticos**, v. 39, n. 3, p. 1035-1044, 2010.

LORENZ, Günter W. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Guimarães Rosa**. 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico**: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

Mapa Cultural de Pernambuco. Feira da Sulanca. Disponível em: <https://www.mapacultural.pe.gov.br/espaco/258/#info>. Acesso em 28/10/2025.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política: livro I. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

NETO, Haymone Leal Ferreira. **O sertão mudou ligeiro demais**: identidade, memória e intertextualidade em *Dora sem véu*, de Ronaldo Correia de Brito. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2023.

NEVES, Frederico de Castro. Curral dos Bárbaros: Os Campos de Concentração no Ceará (1915-1932). **Revista Brasileira de História**. São Paulo: v. 15, n.29, 1995, p. 93-122.

OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista/O ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo, 2013.

PACHECO, Ana Paula. **Jagunços e homens livres pobres**: o lugar do mito no Grande sertão. *Novos Estudos*, ed. 81, v. 27, n. 2, jul. 2008.

PACHECO, Ana Paula. **O lugar do mito**: narrativa e processo social nas Primeiras histórias de Guimarães Rosa. São Paulo: Nankin, 2006.

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

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

ROSSI, Marina. Quando a seca criou os ‘campos de concentração’ no sertão do Ceará. **El País Brasil**, Senador Pompeu 04 jul. 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/08/politica/1546980554_464677.html. Acesso em: 08/12/2025.

SÁ, Antônio Fernando de. O sertão globalizado em Galiléia, de Ronaldo Correia de Brito. In: **Anais do I Congresso Internacional de Estudos Linguísticos e Literários**. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2010.

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

SCHOLZ, Roswitha. **O sexo do capitalismo**: Teorias Feministas e Metamorfose Pós-Moderna do Patriarcado [Excertos], 2000. Disponível em http://www.obeco-online.org/roswitha_scholz6.htm. Acesso em 28/06/2024.

SCHOLZ, Roswitha. O valor é homem: teses sobre a socialização pelo valor e a relação entre os sexos. **Novos Estudos**. CEBRAP, São Paulo, n. 45, julho 1996.

Sobre Ronaldo Correia de Brito | site oficial. Disponível em: <https://www.ronaldocorreiaдебrito.com.br/site2/sobre/>. Acesso em: 18/04/2025.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Trad: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

_____. **Teoria do drama burguês**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **Teoria do drama moderno: 1880-1950**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Vencedor rejeita o rótulo de regionalista. Folha de São Paulo, Ilustrada, São Paulo, ago. 2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0508200916.htm>. Acesso em: 18/04/2025.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e sociedade na Grécia Antiga**. trad. Myriam Campello. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

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