



ESTADO DE MATO GROSSO  
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA  
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO  
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA  
SETOR PÓS-GRADUAÇÃO



PROGRAMA DE MESTRADO E DOUTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS – PPGEL

---

LUCINEIDE GONÇALVES AGUIAR CABALLERO

**DO SILÊNCIO O ABISMO, PROCISSÃO DE LEMBRANÇAS:**  
A ARQUITETURA DO FEMININO EM *TORTO ARADO*,  
DE ITAMAR VIEIRA JÚNIOR

TANGARÁ DA SERRA – MT  
2024



ESTADO DE MATO GROSSO  
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA  
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO  
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA  
SETOR PÓS-GRADUAÇÃO



PROGRAMA DE MESTRADO E DOUTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS – PPGEL

---

LUCINEIDE GONÇALVES AGUIAR CABALLERO

**DO SILÊNCIO O ABISMO, PROCISSÃO DE LEMBRANÇAS:  
A ARQUITETURA DO FEMININO EM *TORTO ARADO*,  
DE ITAMAR VIEIRA JÚNIOR**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação *stricto sensu* em Estudos Literários (PPGEL), da Faculdade de Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, como requisito para Defesa de Mestrado.

**Área de concentração:** Literatura Brasileira  
**Linha de Pesquisa:** Literatura, História e Memória cultural  
**Orientador:** Prof. Dr. Samuel Lima da Silva.

TANGARÁ DA SERRA – MT  
2024

Luiz Kenji Umeno Alencar CRB 1/2037

C112d	<p>CABALLERO, Lucineide Gonçalves Aguiar.</p> <p>Do Silêncio o Abismo, Procissão de Lembranças: A Arquitetura do Feminino em Torto Arado, de Itamar Vieira Júnior. / Lucineide Gonçalves Aguiar Caballero - Tangará da Serra, 2024.</p> <p>94 f.; 30 cm.</p> <p>Trabalho de Conclusão de Curso (Dissertação/Mestrado) - Curso de Pós-graduação Stricto Sensu (Mestrado Acadêmico) Estudos Literários, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangara da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2024.</p> <p>Orientador: Samuel Lima da Silva</p> <p>1. Itamar Vieira Júnior. 2. Torto Arado. 3. Corpo Feminino Negro. 4. Memória. I. Lucineide Gonçalves Aguiar Caballero. II. Do Silêncio o Abismo, Procissão de Lembranças: A Arquitetura do Feminino em Torto Arado, de Itamar Vieira Júnior.: .</p> <p>CDU 821.134.3(81).09</p>
-------	--

**LUCINEIDE GONÇALVES AGUIAR CABALLERO**

**DO SILÊNCIO O ABISMO, PROCISSÃO DE LEMBRANÇAS:  
A ARQUITETURA DO FEMININO EM *TORTO ARADO*,  
DE ITAMAR VIEIRA JÚNIOR**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação *stricto sensu* em Estudos Literários (PPGEL), da Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e da Linguagem da Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT, como requisito para o exame de defesa de dissertação de mestrado.

**Banca Examinadora**

---

Prof. Dr. Samuel Lima da Silva  
**Presidente-Orientador**  
**(PPGEL/UNEMAT)**

---

Prof. Dr. Helvio Gomes de Moraes Junior  
**Convidado interno**  
**(PPGEL/UNEMAT)**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Juliana Campos Alvernaz  
**Convidada externa ao programa**  
**(Faculdade de Ciências Sociais, Aplicadas e da Linguagem - UNEMAT)**

---

**TANGARÁ DA SERRA – MT**  
**2024**

## DEDICATÓRIA

A Davi e Clara.

A alegria que passeia pelos meus dias.

## AGRADECIMENTOS

À Abençoada Beleza, pela saúde e a iluminação durante esse processo.

À Universidade Estadual de Mato Grosso e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, pela difusão de conhecimentos e por oportunizar a minha formação profissional.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Samuel Lima da Silva, pela atenção, confiança e incentivo. Agradeço muito por todo aprendizado e pela elegância com que conduz tudo a que se propõe.

Aos membros da banca examinadora, Prof<sup>ra</sup>. Dr.<sup>a</sup> Juliana Campos Alvernaz e Prof. Dr. Helvio Gomes Moraes Junior, pelas valiosas observações e contribuições para minha pesquisa.

A todos os professores do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UNEMAT de Tangará da Serra.

À Secretária Municipal de Educação – SEMEC – pelo incentivo à pesquisa, por meio do meu afastamento para qualificação profissional.

Ao CME Joana D'arc e a todos os meus colegas de trabalho, em especial, à professora e amiga Sandra Jorge, pelo incentivo e, sobretudo, pela inspiração.

Aos meus pais, Franciso e Neide, pela vida e pelos sonhos que me ensinaram a cultivar.

À minha querida irmã Sueide e ao meu sobrinho João Miguel, pelo suporte e a alegria de sempre.

Ao meu pequeno núcleo familiar, Anis, Davi e Clara, pelo amor, paciência e apoio. Obrigada por tanto! Amo vocês com todo o meu coração.

Às minhas queridas amigas e irmãs de alma, Adrienne Rocha, Cintia Souza, Isabela Correa, Jaqueline Vier e Tani Almeida. Obrigada por acreditarem mais em mim que eu mesma!

Aos amigos bahá'ís pela torcida, em especial a Guity M. Kaffashi, com a gentileza das traduções.

Às minhas amigas do grupo de Yoga, em especial a minha professora Mari, por compartilharem momentos de leveza e alegria. Foram muitas as vezes que, movimentando o corpo juntas comigo, ajudaram-me a colocar a mente no lugar.

Por fim, um agradecimento mais que especial a todos os meus colegas do PPGEL, por compartilharmos juntos essa jornada, em especial à Gabriela Santana, Igor Paulo, Pamela

Reis, Paula Simone e Rodrigo Manoel. Obrigada por estarem sempre comigo! Vocês foram incríveis em todos os momentos!

II

*não esperes pelo sol para te aquecer a terra  
nem pela chuva para te fertilizar os campos  
nem pelo semeador para te encher de searas*

*pega no arado das palavras e verás  
que elas produzem o pão da vida*

**Olinda Beja**

*“A língua das mulheres é um pavio. Fica incendiando.”*

**Carolina Maria de Jesus**

## RESUMO

A presente pesquisa se propõe a um estudo analítico-literário do romance brasileiro contemporâneo *Torto Arado* (2019), de Itamar Vieira Junior, tomando como tronco a teoria de Antonio Candido (2006), sobre a concepção de que a relação entre literatura e sociedade contribui para a economia geral do texto. As análises se direcionam na perspectiva de compreender a representação do corpo feminino negro subalterno, por meio do discurso memorialístico, o qual é o fio condutor no romance, orquestrado por três vozes femininas, responsáveis pelo entrelaçamento do passado e do presente na narrativa. Nesse sentido, percebemos o corpo como um elemento central do romance, especialmente por estabelecer a conexão entre a memória, a terra e o ato de narrar. Nesse viés, o feminino está organizado no texto mediante elementos que engendram a sua presença no desenvolvimento da narrativa. Isso posto, para analisar as relações estabelecidas entre a representação do corpo feminino e suas implicações, buscar-se-á aporte teórico em Ricoeur (2007), Bourdieu (2020), Le Breton (2016), Zumthor (2007), primordialmente.

**Palavras-chave:** Itamar Vieira Junior. *Torto Arado*. Corpo Feminino negro. Memória.

## ABSTRACT

The present research aims at an analytical-literary study of the contemporary Brazilian novel "Torto Arado" (2019) by Itamar Vieira Junior, taking as its backbone the theory of Antonio Candido (2006) regarding the conception that the relationship between literature and society contributes to the overall economy of the text. The analysis is directed towards understanding the representation of the subaltern black female body through the memorialist discourse, which serves as the guiding line in the novel, orchestrated by three female voices responsible for interweaving the past and present in the narrative. In this sense, we perceive the body as a central element of the novel, especially for establishing the connection between memory, land, and the act of narration. In this sense the feminine is organized in the text through elements that engender its presence in the development of the narrative. That means, to analyze the relationship established between the representation of the female body and its implications. Theoretical support will be primarily sought from Ricœur (2007), Bourdieu (2020), Le Breton (2016), Zumthor (2007),

**Keywords:** Itamar Vieira Junior. Torto Arado. Black Female Body. Memory.

## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	12
<b>CAPÍTULO I</b>	
CONSTRUÇÃO CRÍTICA E LETRA CORPORAL: DIÁLOGOS ENTRE A TRADIÇÃO E A CONTEMPORANEIDADE.....	16
1.1 “Como marca esculpida na rocha”: Um olhar em direção à tradição .....	17
1.2 “Tudo foi-se tingindo de vermelho”: Itamar Vieira Júnior e a produção brasileira contemporânea .....	24
<b>CAPÍTULO II</b>	
O DISCURSO MEMORIALÍSTICO EM PERSPECTIVA FEMININA.....	36
2.1 Corpo: terreno para a tecitura da memória .....	37
2.2 Voz e silêncio: O corpo como estatuto da linguagem .....	47
2.3 À margem do corpo: O desejo silenciado.....	58
<b>CAPÍTULO III</b>	
O DISCURSO MEMORIALÍSTICO EM TERRITÓRIOS SIMBÓLICOS.....	71
3.1 Corpo: espaço do sagrado e ancestralidade .....	72
3.2 Território: extensão dos corpos e experiências sagradas.....	79
3.3 Do corpo físico ao corpo do texto .....	82
CONCLUSÃO .....	88
REFERÊNCIAS .....	91

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Ao longo da história literária brasileira, as mulheres foram representadas de diversas formas, em grande parte sob a perspectiva masculina predominante<sup>1</sup>. Apesar de terem sido representadas, idealizadas e imaginadas, muitas vezes, essas representações ficcionais as colocaram em papéis predefinidos e limitantes. Como resultado, nem sempre essas propostas ficcionais conseguiram dar evidência à voz dessas personagens. No caso das mulheres negras, muitas dessas ficcionalizações eram destituídas de humanidade, reduzindo-as a imagens estereotipadas, associadas à força de trabalho, à sexualização e à violência.

Devido ao legado do passado escravocrata em nossa sociedade, as mulheres negras ocuparam, por muito tempo, apenas o lugar de objeto e não de sujeito na literatura, o que as levaram à invisibilidade e ao abafamento de suas vozes dentro da literatura. Esse silenciamento não se restringe apenas à ausência de autoria, mas também à escassez de protagonistas femininas negras e à marginalização de suas histórias, reflexos de uma sociedade racista, patriarcal e machista, que relegou a elas o lugar de subalternidade<sup>2</sup>.

A ensaísta indiana Spivak (2010, p. 67), ao se referir aos grupos em condições subalternas, destaca com maior relevância as mulheres, pois “se o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade”. Ou seja, ao se tratar do sujeito que tem sua voz silenciada, as mulheres encontram-se em condição ainda mais desafiadora; e se as camadas da subalternidade forem estendidas aos fatores classe e raça, então as mulheres pobres e negras apresentam um traço social de subalternidade ainda mais difícil de ser superado.

No entanto, parece-nos que movimentos em direção ao rompimento desse silenciamento, mesmo que ficcionalmente, têm sido realizados em diversos projetos literários na contemporaneidade.

Em *Torto Arado* (2019), por exemplo, a voz é dada a três figuras femininas, por meio do discurso memorialístico, o qual se apresenta como fio que conduz toda a

---

<sup>1</sup> Não ignoramos o fato de que *Torto Arado* seja uma produção de um escritor que se apropria do ponto de vista feminino para compor o enredo; no entanto, não consideramos isso um problema, uma vez que a representação dos corpos femininos negros não é estereotipada, conforme demonstraremos.

<sup>2</sup> Conceito de Gayatri Chakravorty Spivak para tratar das “camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (2010, p.12).

narrativa. Dessa forma, é através da voz narrativa de Bibiana, Belonísia e Santa Rita Pescadeira que somos apresentados às outras mulheres da narrativa, personagens femininas fortes, que se fazem presentes na linha de frente para a condução e manutenção da família, bem como no trato com a terra, a qual também ressoa como feminino. É, ainda, por meio das narradoras, que compreendemos o papel que a memória desempenha na construção da identidade das personagens, pois, como afirma Candau (2016), é da memória que emerge o conjunto da personalidade de um indivíduo.

Além da relação intrínseca entre memória e identidade, Ricoeur (2007) nos apresenta um outro elemento importante: o corpo, pois este é o ponto de partida da memória, palco para todas as experiências, uma vez que é a partir dele que, posteriormente, se projetarão as memórias. Assim, fica evidente que os fenômenos mnemônicos podem implicar tempo, espaço e corporeidade, sendo o corpo entendido como “o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída”, (Le Breton, 2007, p. 07) pois é por meio dele que o indivíduo marca sua presença e experiencia o mundo.

Em *Torto Arado*, percebemos que o corpo se apresenta como elemento central, especialmente por estabelecer a conexão entre a memória, a identidade e a terra. Pensar o corpo e sua representação, na obra em questão, também é entendê-lo como “lugar no qual várias relações sociais são materializadas, inclusive as desigualdades raciais” (Pacheco, 2013, p.132), conformando a tríade interseccional de raça, gênero e classe social, sendo, portanto, imprescindível olhar para a maneira como o corpo feminino negro é produzido historicamente em nossa sociedade.

O estudioso e crítico literário Antonio Candido (2006), ao examinar as relações entre literatura e sociedade, propõe um método analítico literário em que os temas sociais (externos) devem ser observados não apenas enquanto conteúdo, mas como parte da própria estrutura textual, tornando-se, portanto, interno; ou seja, procura-se estudar o fator social como estrutura literária. Assim, nosso intento, a partir da metodologia proposta por Candido, é analisar, por meio do discurso memorialístico das narradoras, a representação do corpo feminino negro e seus desdobramentos, sendo este o elemento no qual nos embasamos para percebermos como o feminino é estabelecido na narrativa.

É por meio da representação do corpo, por exemplo, que percebemos o papel da memória e da identidade, conforme o trecho: “O corpo de Bibiana guardava a voragem dos sobreviventes” (Vieira Junior, 2019, p. 260). Assim, nossa compreensão também é ampliada, ao observarmos a relação que o corpo estabelece com a ancestralidade e o sagrado, por meio do Jarê e da incorporação das entidades: “[...] deslizo, como uma

semente encontrando a terra arada, para o corpo de Bibiana” (Vieira Junior, 2019, p. 260). Além disso, a narrativa também demonstra a relação que o corpo estabelece com a terra, entendendo-a como extensão do próprio corpo, ilustrada pela passagem: “[...] deitava no chão, como viu seu pai fazer inúmeras vezes” (Vieira Junior, 2019, p. 254).

O percurso para elaboração da pesquisa se dá em três capítulos, dos quais, o *primeiro* compreende uma introdução teórica, em que nos propomos a realizar um sobrevoo na literatura brasileira, de modo a observar como o corpo feminino negro tem sido representado em algumas obras brasileiras. Nele, abordamos, ainda, a tônica que tem sido dada a esse tema na contemporaneidade, sobretudo para demonstrar como essa questão tem se desenhado no projeto literário de Itamar Vieira Junior.

No *segundo capítulo*, em colaboração com outras áreas de estudo, apresentamos o conceito de corpo, a fim de embasar nossa compreensão de como o corpo feminino negro e sua simbologia estão engendrados na narrativa. Assim, faz-se necessário voltar nosso olhar para o silenciamento pelo qual o corpo feminino, em especial o corpo negro, tem sido atravessado ao longo da história. Dessa forma, entendemos que o corpo na narrativa também pode ser visto operando como estatuto da linguagem, conforme demonstraremos. Além disso, o acidente que marca a vida das personagens ganha outras conotações, expandindo-se para outras áreas, como a da sexualidade.

Para Bourdieu (2020), a violência de gênero é expressa e reproduzida culturalmente através de comportamentos irrefletidos. Nesse sentido, a dominação masculina, defendida pelo autor, é socialmente aprendida pelo homem e absorvida inconscientemente pela mulher. Essa questão envolve sobretudo o corpo, uma vez que as diferenças biológicas são socialmente construídas e reforçadas pela visão androcêntrica.

Nessa parte do estudo, apontamos também para os sentidos que a faca pode denotar na narrativa, visto que percorre e corta a narrativa de ponta a ponta. A presença desse objeto está no início do romance, do mesmo modo que o fim da narrativa também é assinalado pelo seu uso. A faca está associada a vários sentidos, entres eles o sacrifício, também sinalizado na cultura do Jarê por Banaggia (2015). A simbologia do fio de corte é bastante esclarecida na terceira parte da narrativa, mediante a performance de Santa Rita Pescadeira durante a incorporação nas protagonistas.

Ao se falar em performance, Zumthor (2007, p.38) afirma que há um elemento irreduzível, ou seja, a “ideia da presença de um corpo”, como veremos no *terceiro capítulo* de nossa análise, em que a representação do corpo feminino negro se expande para outros territórios simbólicos, nos quais entendemos que o corpo, ao estabelecer uma estrita

relação com a memória e a identidade, mediante a performance das personagens, se configura como corpo-memória. Sendo assim, é importante atentar-se a presença da manifestação cultural do Jarê, a qual permeia toda narrativa através dos encantados. Nesse ponto, a entidade Santa Rita Pescadeira, a qual narra a parte intitulada *Rio de Sangue*, nos convida a repensar a própria instância narrativa, por meio de sua estratégia narrativa que entendemos como “fator de arte” (Candido, 2007).

É importante mencionar que compreendemos que o silenciamento histórico do corpo feminino negro se apresenta como elemento estruturante da narrativa. No entanto, em oposição a este, há o movimento de resistência, o qual também mobiliza a narrativa. Assim, a obra em questão é estruturada por meio desses dois movimentos, conforme demonstraremos.

Compreendemos ainda que a presença corpórea, a qual ocupa a centralidade do romance e embasa nosso estudo para compreensão de como a arquitetura do feminino se dá na narrativa, além de apontar para as categorias de classe e raça recortadas pelo gênero, também nos apresenta o sagrado, sob a perspectiva da ancestralidade. O corpo, em *Torto Arado* (2019), é sobretudo o anúncio de uma voz que comunica sua forma de ser e estar no mundo, marcado pela resistência e re-existência.

**CAPÍTULO I**

**CONSTRUÇÃO CRÍTICA E LETRA CORPORAL: DIÁLOGOS ENTRE A  
TRADIÇÃO E A CONTEMPORANEIDADE**

## 1.1 “Como marca esculpida na rocha”: um olhar em direção à tradição

*Aquela mensagem se inscreveu em mim como uma marca esculpida na rocha e atravessou meu espírito durante o tempo que tenho sobre a terra.*

*(Torto Arado, Itamar Vieira Júnior)*

Para contemplar as relações entre Literatura e sociedade nos voltamos a Antonio Candido (1993), ao destacar que, para a análise literária, importa compreender a forma como a realidade social colabora para a constituição da obra<sup>3</sup>. Na mesma direção, Todorov (2009) ressalta a importância da complementariedade entre a abordagem interna, referindo-se à relação entre os elementos da obra, e a abordagem externa, que considera o contexto histórico, ideológico e estético. Por sua vez, o escritor Lima Barreto argumenta que o fenômeno artístico é intrinsecamente social, senão sociológico, como expresso em seu texto, *O destino da Literatura*<sup>4</sup>, publicado em 1921.

As ideias desses autores se convergem e se entrecruzam, sugerindo que a Literatura não pode ser considerada como um “fenômeno isolado” (Todorov, 2009, p.60). Dessa forma, e seguindo as recomendações de Candido, além de se levar em conta o fator social, é fundamental compreender de que maneira esse contexto social contribui para a composição textual.

Já Jonathan Culler (1999) nos convida a pensar a Literatura para além do texto, pois afirma que ela age sobre o mundo, uma vez que é capaz de colocar em campo ideias e conceitos por meio das obras literárias. Ou seja, implica considerar os sentidos que a literatura lança sobre nós e as ideias que são geradas e nutridas a partir do que lemos, escrevemos e ressignificamos.

Ao retomar o conceito de elocução performativa, de J. L Austin, Culler (1999) traz à baila considerações sobre os efeitos da Literatura, apresentando-a como ato: a performatividade literária. Nessa direção, a literatura traz à cena, por meio da produção de discursos, efeitos daquilo que nomeia em uma determinada época e para um determinado grupo. Sobre esses efeitos que a Literatura engendra, é importante frisar também que “o caráter histórico do processo performativo cria a possibilidade de uma luta política” (Culler, 1999, p. 104). Dito de outra forma: é, por meio da literatura, que a

<sup>3</sup> Esse tema será aprofundado no segundo capítulo.

<sup>4</sup> Texto elaborado, inicialmente, para uma palestra a ser proferida por Lima Barreto, a convite, em São José do Rio Preto. Entretanto, o escritor não chegou a proferi-la.

palavra é posta como ato, ação sobre o mundo, possibilitando diversas lutas políticas, inclusive a de grupos que estiveram à margem, entre eles os das mulheres e da representação de seus corpos.

Nesse ponto chegamos aonde pretendemos, pois observar a relação entre literatura e sociedade também implica pensar na representação dos corpos femininos negros na literatura brasileira e os efeitos de sentido dessa questão. Assim, neste capítulo, inicialmente, teceremos um diálogo entre algumas narrativas da tradição literária brasileira e alguns romances contemporâneos, sobretudo no que concerne às personagens femininas negras. Além disso, faz-se necessário olhar para a produção de Itamar Vieira Junior, mapeando suas cercanias com outros contemporâneos que também dialogam com a tradição.

Ao longo da Literatura brasileira, muitas personagens femininas negras estiveram presentes em diversas narrativas; no entanto, cabe refletir como tem sido essa representação e a construção dessas personagens. De acordo com Martins (1996), em *O feminino corpo da negrura*, a ficcionalização de corpos femininos negros, dentro da história da Literatura brasileira, com raras exceções, tem predominância de três modelos:

A mãe preta, perfil da generosa mãe-de-leite, sempre sorridente e amável, sempre alimentando e ninando a criança branca; a empregada doméstica, uma espécie de força bruta assexuada, de rosto indiferenciado, na função reificada de objeto do lar; e a insinuante mulata, corpo erotizado em excesso, objeto dos desejos "ocultos" do homem branco (Martins, 1996, p. 112).

Dessa forma, na Literatura brasileira, não raro nos deparamos com personagens negras e mestiças associadas às imagens destacadas por Martins. Esses perfis, conforme descritos, são observados em narrativas bastante conhecidas, como em Tia Nastácia do Sítio do Pica-pau Amarelo (1920-1947), de Monteiro Lobato, bem como em Bertoleza de *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo. Ambas as personagens abnegadas, submissas e incansáveis trabalhadoras. Por outro lado, temos a “insinuante mulata”, presente na clássica representação de Gabriela, em *Gabriela, Cravo e Canela* (1958), de Jorge Amado; em Vidinha, de *Memórias de um sargento de milícias* (1853), de Manoel Antônio de Almeida; assim como em Rita Baiana, também personagem de *O Cortiço* (1890). Esta última, que, além do teor sensual elevado, apresenta o efeito destruidor dessa sensualidade por onde passa.

Assim, a Literatura, por um tempo, apresentou-nos uma “iconografia dos corpos”<sup>5</sup> explorados e, de alguma forma, violáveis, pelo menos nas propostas ficcionais que atrelavam a representação de mulheres negras a uma categoria de personagens que tiveram suas camadas de subjetividade e humanidade suprimidas. O corpo feminino negro era associado a imagens relativas à força de trabalho, à sexualização, animalização e à violência sexual.

É fato que, em muitos momentos, a Literatura determinou certos lugares às mulheres, e não apenas às negras. Deste modo, por meio da ficção, locais e papéis foram destinados para cada uma, basta lembrarmos, além das já citadas, das donzelas brancas das narrativas de José de Alencar<sup>6</sup>, as quais tinham como destino o casamento e a maternidade. Posto isso, coube às personagens negras desempenhar o papel da abnegação para o trabalho e também da sexualidade desenfreada, conforme exemplos. Seria essa a correspondência de uma sociedade, marcada pelo patriarcado, racismo, sexismo e pela exploração da mão de obra feminina, reforçada pela Literatura?

No entanto, além de promover reflexões acerca dessas questões, é igualmente salutar lembrarmos dos movimentos que se destacaram na tradição literária, rompendo com estilos preestabelecidos. Esses movimentos não apenas representam movimentos de ruptura, mas também podem ser considerados como âncoras e referências fundamentais para as produções contemporâneas. Estas, por sua vez, apresentam novas propostas em relação à representação de personagens negras na Literatura, contribuindo para um cenário literário com maior diversidade.

Sendo assim, Luiz Gama (1830-1882), em São Paulo; Machado de Assis (1839-1908), no Rio de Janeiro; e Maria Firmina dos Reis (1822-1917), no Maranhão, embora com estilos e gêneros diferentes, foram “contemporâneos entre si e contemporâneos de um tempo histórico que substanciou largamente as bases do que vivemos [...]” (Miranda, 2019, p.24). De acordo com a autora, nesse período, que o pensamento a respeito da raça, o qual dava o lugar de poder ao branco e de inferioridade ao negro, foi sustentado por teorias científicas da época. Em contraponto, foi também, nesse período, que os autores citados, cada um a seu modo, começaram a trazer assuntos relacionados a questão racial para a Literatura.

Luiz Gama, figura autodidata que transitou entre as esferas da poesia, jornalismo e advocacia, por meio de suas produções satíricas, foi uma das primeiras e mais

---

<sup>5</sup> Miranda, Fernanda R. In *Silêncios prescritos*, 2019, p. 49.

<sup>6</sup> Entre outras, citamos Aurélia Camargo, de *Senhora*, publicado em 1875.

importantes vozes a abordar as questões étnico-raciais e sociais da época, sobretudo no que diz respeito à representação e valorização da identidade negra na literatura. Em seu famoso poema *Quem sou eu?*<sup>7</sup>, também conhecido como “A bodarrada”, ele adota uma postura provocativa ao designar a todos como bodes, sejam brancos, negros ou mestiços. Ao se posicionar como sujeito da enunciação e compartilhar a perspectiva de alguém que já foi escravizado, Gama fala para e por uma coletividade. Fazendo uso de um tom satírico, lança críticas sobre diversos aspectos relacionados a identidade no Brasil.

Machado de Assis, por sua vez, já foi lido sob diferentes perspectivas, conforme Miranda (2019), sendo interpretado: como *branco*, por não trazer o problema do negro para o foco do texto; como *mulato*, a partir das leituras fisiológicas que buscaram no fato de ter uma origem racial miscigenada a explicação para o seus resultados como romancista e na leitura que defende seu embranquecimento, expresso no espaço ficcional que privilegia; e, ainda, como *negro*, uma vez que sua obra constitui uma crítica ao poder da casa grande, sendo esta alvo constante de ironia. Como um exímio observador da sociedade e do comportamento humano, o autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) não deixa de trazer em seus textos referências à escravidão; e, recorrendo a uma fina ironia, denota críticas e discordâncias em relação ao sistema vigente e às contradições da elite dominante.

Em *Capoeira literária, de Machado de Assis* (2009), Eduardo de Assis Duarte tece uma elaborada analogia entre o uso da linguagem por Machado e a prática da capoeira. O estudioso sugere que a ginga, movimento corporal na capoeira destinado a enganar o oponente, assemelha-se à dissimulação, bastante presente nos textos de Machado. Assim, a dissimulação se apresenta como um caminho narrativo nas obras machadianas, especialmente pelo fator crítico existente, conforme afirma Duarte. A questão racial e a escravidão, bem como as críticas que perpassam seus textos, são apresentados não de maneira polêmica, mas por meio do uso da linguagem e na forma como as personagens, sobretudo as da elite, atuam ante ao trabalho servil. Essa característica nos revela “a ginga verbal do capoeirista, sempre pronto ao disfarce e ao engodo” (Duarte, 2009, p. 02).

Dando sequência, em 1859, Maria Firmina dos Reis lançava o romance *Úrsula*, cujo enredo apresenta duas narrativas entrelaçadas. No primeiro plano, a autora apresenta os desafios frente ao amor entre a protagonista Úrsula e o jovem Tancredo, pois são

---

<sup>7</sup> Publicado em seu único livro, *Primeiras Trovas Burlescas*, de 1859.

perseguidos pelo Comendador Fernando P., o qual é obcecado pela sobrinha. Já no segundo plano, nosso enfoque nesse momento, o romance apresenta uma outra narrativa, na qual as personagens negras aparecem de forma humanizada.

O primeiro capítulo do romance, intitulado “*Doas almas generosas*”, conta o momento em que o jovem Túlio, então escravizado, encontra e salva a vida de Tancredo. Já desde o título, como é possível perceber, a autora imprime a humanidade em Túlio, visto que havia a crença de que as pessoas negras eram destituídas de alma<sup>8</sup>. Além do título, Túlio é apresentado ao leitor como um ser ficcional para além da função relativa ao trabalho: “Nesse comenos *alguém* despontou longe, e como se fora um ponto negro no extremo horizonte. Esse *alguém*, que pouco e pouco avultava, era um *homem*, e mais tarde suas formas já melhor se distinguiam” (Reis, 2021, p.15, grifo nosso). Conforme trecho transcrito, a autora confronta o pensamento de que escravizados eram “objetos”, dando o lugar ao “ser”, ao homem, restaurando-lhe, assim, a humanidade.

Além disso, por meio da personagem Suzana, Maria Firmina, dá a voz a uma mulher negra escravizada, que narra a vida de liberdade que teve em África, anterior ao seu sequestro e a vida cativa no Brasil: “-Vou contar-te meu cativo” (Reis, 2021, p.93), Maria Firmina dá a palavra a Suzana, que, ao proferir seu discurso em primeira pessoa, deixa o lugar de objeto na literatura e passa a ser o sujeito da enunciação, trazendo para o texto, por meio de sua memória ancestral, “experiências ainda não pronunciadas” (Miranda 2019, p. 91).

No romance, Suzana questiona a liberdade que Túlio havia recebido, pois entende que não há meios de ser verdadeiramente livre em um país escravocrata. Para Miranda, (2019), esse movimento no romance, de situar a fala da escravizada como enunciação criadora revela a face violenta e bárbara<sup>9</sup> do Brasil, colocando “o romance em diálogo crítico não apenas com seu contexto de produção, mas com a literatura enquanto sistema e com o nosso próprio momento contemporâneo” (Miranda, 2019, p. 113). Sobre o diálogo com o contemporâneo, retornaremos a esse ponto mais adiante.

---

<sup>8</sup> Em *O ocidente e o Resto* (2016), Stuart Hall apresenta as discussões ocorridas nas Nações do Novo Mundo, durante o século XV, sobre a escravização dos indígenas. Surgiram questionamentos acerca da humanidade desses povos, levantando a possibilidade de serem ou não “homens de verdade”, criados à imagem e semelhança de Deus, o que, em tese, impediria a escravização. Diante de tal debate, o padre Bartolomé de Las Casas (1474-1566) se opôs à escravização dos indígenas e liderou uma campanha que resultou na proibição da escravidão desse grupo. No entanto, Las Casas, aceitou a substituição desses povos pelos africanos, que foram desumanizados e considerados como objetos, destituídos de alma, e, consequentemente, passíveis de escravidão.

<sup>9</sup> “Tudo me obrigaram os bárbaros a deixar! Oh! Tudo, tudo até a liberdade” (Reis, 2021, p. 92). De acordo com o trecho, a personagem inverte a lógica do colonialismo, destinando o título de bárbaros aos brancos.

Embora a literatura de Maria Firmina tenha sido apagada por mais de um século, a autora oitocentista inaugurou não apenas o lugar de primeira romancista brasileira, mas também apresentou questionamentos sobre o sistema escravocrata e sobre a trajetória de personagens escravizadas, contada a partir da perspectiva do escravizado. De acordo com Miranda (2019), o legado deixado por Maria Firmina é um registro ficcional que envolve a memória da travessia: “Um arquivo que elabora, pela primeira vez na ficção, a experiência histórica do sujeito negro na diáspora forçada. Um arquivo que questiona o ordenamento colonial do mundo” (Miranda, 2019, p. 73).

Ainda perseguindo a questão da presença de personagens negras nas narrativas e das questões raciais, não podemos deixar de mencionar Lima Barreto. Neto de escravizados e filho de pais livres, Afonso Henriques de Lima Barreto nasceu exatamente sete anos antes da assinatura da Lei Áurea, no dia 13 de maio de 1881, coincidência ou não, essa data e seu significado iriam refletir tanto em sua vida pessoal quanto na literatura produzida por ele. O autor sentiu na pele os impactos dos marcadores sociais de raça e classe social em uma sociedade pós-abolição, ainda fortemente marcada pelo preconceito.

*Recordações do escrivo Isaiás Caminha*, publicado em 1909, foi o romance de estreia de Lima Barreto. Na narrativa, o autor toca diretamente na questão do preconceito racial, por meio do protagonista Isaiás, que apesar de ser inteligente e possuir várias habilidades, sofre com o racismo da sociedade brasileira. O jovem, proveniente do interior, se muda para o Rio de Janeiro com objetivo de se tornar “doutor”, no entanto enfrenta uma série de dificuldades, não conseguindo estudar e tampouco trabalhar. Essas adversidades refletem a dificuldade de um país que, mesmo após a abolição, ainda não havia encontrado maneira de incluir pessoas negras à sociedade. De acordo com Schwarcz (2017), o objetivo da escolha desse romance foi o de escandalizar, pois escolheu apresentar-se com uma obra combativa, um romance de crítica social.

Vale mencionar que não apenas no romance de estreia de Lima Barreto estão presentes as questões raciais e sociais, mas toda a sua obra é marcada por essas características. Tanto que sua literatura é povoada por pobres, alcoolizados, prostitutas e tantos outros que sofriam diversos tipos de discriminação, seja pela raça ou pela classe social. Lima Barreto até mesmo denominou sua literatura de militante<sup>10</sup>.

Nesse ponto, torna-se relevante destacar, mesmo que de forma sucinta, alguns aspectos da obra de Lima Barreto, os quais são perceptíveis em produções posteriores.

---

<sup>10</sup> Crônica *Literatura Militante* publicada, em 07 setembro de 1918, na A.B.C.

Em muitos de seus romances e outros textos, por exemplo, além da presença de personagens negras e mestiças, também é possível notar uma contrastante representação entre diferentes espaços geográficos, como o subúrbio em contraposição com a região Central do Rio de Janeiro. Aliás, a presença do subúrbio é uma constante em sua obra<sup>11</sup>. Lima não apenas incluía em sua literatura os habitantes de fora do grande centro do Rio de Janeiro, mas também explorava a diversidade espacial, social e cultural.

O contraste espacial também é uma característica observada em *Quarto de Despejo – diário de uma favelada* (1960), de Carolina Maria de Jesus, no qual a autora tece comparações entre a favela e o centro, por meio dos espaços geográficos da cidade de São Paulo: “O Palácio, é a sala de visita. A Prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos” (Jesus, 1960, p. 28). Nesse contraponto, embora as características da geografia espacial sejam perceptíveis, é nítida a abordagem para além delas, pois o que está, de fato, em voga são as questões sociais e culturais existentes nesses espaços, refletindo, assim, as grandes desigualdades sociais de nosso país em diferentes épocas.

Para citar apenas mais uma das características da obra de Lima, que se associa a outros escritores, apresentamos a diversidade religiosa. A exemplo, o conto *Moleque*, datado de 1920, em que temos a seguinte descrição de como as manifestações religiosas se contrapõem ao Catolicismo no subúrbio de Inhaúma.

Fogem para lá, sobretudo para seus morros e escuros arredores, aqueles que ainda querem cultivar a Divindade como seus avós. Nas suas redondezas, é o lugar das macumbas, das práticas de feitiçaria com que a teologia da polícia implica, pois não pode admitir nas nossas almas depósitos de crenças ancestrais. O espiritismo se mistura a eles e a sua difusão é pasmosa. A Igreja católica unicamente não satisfaz o nosso povo humilde. É quase abstrata para ele, teórica. Da divindade, não dá, apesar das imagens, de água benta e outros objetos do seu culto, nenhum sinal palpável, tangível de que ela está presente. O padre, para o grosso do povo, não se comunica no mal com ela; mas o médium, o feiticeiro, o macumbeiro, se não a recebem nos seus transe, recebem, entretanto, almas e espíritos que, por já não serem mais da terra, estão mais perto de Deus e participam um pouco da sua eterna e imensa sabedoria (Barreto, 2010, p.145).

A partir de localização espacial, Lima Barreto insere em suas obras outros aspectos de ordem cultural. No trecho apresentado, a diversidade religiosa aparece como uma opção para “aqueles que ainda querem cultivar as Divindades como seus avós” (Barreto, 2010, p. 145). Percebe-se que há, no conto em questão, uma crítica em relação

---

<sup>11</sup> Para um panorama mais rico e detalhado da obra de Lima Barreto, verificar o excelente trabalho de pesquisa de Lília Moritz Schwarcz em Lima Barreto - triste visionário, onde são abordados aspectos específicos mencionados nesta análise.

à perseguição aos que queriam professar a fé de seus ancestrais, dando espaço para que diversas crenças e religiões se misturem e se manifestem, contrapondo inclusive a religião católica, que, conforme o conto, era “abstrata” para o povo humilde.

A questão da diversidade religiosa, por exemplo, tem sido retomada em vários romances da atualidade, como é o caso de *Um defeito de Cor* (2006), de Ana Maira Gonçalves; e de *Torto Arado* (2019), conforme veremos mais adiante. O caso de *Torto Arado*, que traz em seu bojo o universo do Jarê, religião de matriz africana, abordaremos de forma mais aprofundada no terceiro capítulo.

Se, por um lado, o criador de *Clara dos Anjos* (1948) parecia ser uma voz dissonante, pois, de certa forma, se distanciava do cânone da época, com sua literatura militante e social; por outro lado, sua voz tem sido ecoada na literatura contemporânea sob vários aspectos, conforme veremos em alguns romances produzidos nos últimos anos.

## 1.2 “Tudo foi-se tingindo de vermelho”: Itamar Vieira Júnior e a produção brasileira contemporânea

*Atravessei o tempo como se  
caminhasse sobre as águas de um  
rio bravo.  
(Torto Arado, Itamar Vieira  
Júnior)*

Segundo Oliveira e Cami (2022), o romance *Torto Arado* (2019) surgiu no cenário literário brasileiro contemporâneo como um “acontecimento”. O termo é utilizado devido à grande mobilização de atenção do público, nos meios acadêmico e jornalístico, bem como nas redes sociais. As autoras situam ainda a contemporaneidade do romance justamente pelas características que se contrastam, uma vez que essa mobilização é traço da atualidade e das sociedades urbanas, ao passo que o Brasil apresentado no romance é arcaico, com casas de barro e trabalho em regime de servidão. Assim, o romance “testemunha uma relação simultânea com o passado e o presente, revelando sua pertinência histórica, sensível aos impasses do nosso tempo” (Oliveira; Cami, 2022, p. 2). Esse “acontecimento” também se deve ao fato de a grande movimentação tanto no cenário nacional como internacional, levando em conta o sucesso de vendas da obra no

Brasil e o alcance internacional com diversas traduções e edições, o que mais uma vez coloca a literatura brasileira em destaque no cenário global.

Além disso, há muitas pesquisas sobre a obra, como artigos, dissertações e teses de doutoramento<sup>12</sup>, entre outros, como o livro *Torto Arado: perspectivas críticas*<sup>13</sup> (2022), organizado por Luciene Candia e Rayssa Duarte Marques Cabral, em que as autoras defendem que, além de contemporâneo, *Torto Arado* é também um romance atual, devido aos problemas sociais da atualidade denunciados na obra.

A obra *Torto Arado* é o primeiro romance de Itamar Rangel Vieira Junior, escritor baiano da cidade de Salvador, que é mestre em Geografia e doutor em Estudos Étnicos e Africanos pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/Centro de Estudos Afro-Orientais pela Universidade Federal da Bahia (2013). Apesar da grande repercussão do romance, em 2019, a estreia desse autor na literatura foi em 2012, com o livro de contos *Dias*, vencedor do XI Prêmio Projeto de Arte e Cultura (Bahia). Em 2017, ele publicou o livro de contos *A oração do Carrasco*, finalista do prêmio Jabuti; sendo parte dos textos deste publicado em *Doramar ou a odisseia: Histórias*, acrescidos de outros contos em 2021.

É possível que a trajetória acadêmica e profissional de Vieira Junior tenha influenciado a composição de seus romances, pois tanto *Torto Arado* (2019), como *Salvar o Fogo* (2023) refletem parte de sua experiência em questões relacionadas à luta pela terra. Em *Torto Arado*, por exemplo, o autor apresenta um espaço ficcional composto por personagens negras que enfrentam relações de servidão e lutam pelo direito da posse da terra, bem como pelo reconhecimento da identidade como quilombola. Essas situações refletem experiências vivenciadas pelo autor, durante sua atuação como analista em Reforma e Desenvolvimento Agrário do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra). Assim, seu trabalho de campo, em regiões rurais do Nordeste, possibilitou um contato maior com os desafios enfrentados por essas comunidades marginalizadas; e, conseqüentemente, também influenciou a construção do enredo e das personagens.

O percurso do romance *Torto Arado* foi singular, diferenciando-se do caminho tradicional de lançamento. Inicialmente, publicado em Portugal, no ano de 2018, após

---

<sup>12</sup> Entre outros citamos a dissertação: *Arar e o ensino de literatura a contrapelo: Torto Arado e seu potencial para o letramento literário* (2022) de Natalia Souza Noro, UFRN; e a tese: *Entre venturas e entraves: a resiliência da forma realista na representação dos pobres em três estreias contemporâneas* (2023), de Tânia Cristina Souza, USP.

<sup>13</sup> Ressalto a obra organizada por Candia e Cabral, ambas pesquisadoras da Universidade do Estado de Mato Grosso, a qual é composta por vários artigos que abordam questões relativas tanto ao social como aos aspectos formais de *Torto Arado*.

receber o Prêmio Leya de Literatura nesse país. Somente em 2019 é que o romance foi lançado no Brasil pela Editora Todavia. Além do grande alcance de público, a obra também recebeu reconhecimento literário, por meio dos Prêmios Jabuti, de melhor romance literário; e o Prêmio Oceanos de Literatura, ambos em 2020.

Em 2023, Itamar Vieira Júnior publicou *Salvar o Fogo*, livro no qual o autor reitera seu projeto literário, a partir da multiplicidade de vozes subalternas, da temática sobre a conexão com a terra e a ancestralidade. No seu segundo romance, é possível perceber que a narrativa poética e simbólica, a qual evoca uma linguagem sensorial, segue como marca da escrita de Itamar, regida pela construção de imagens e metáforas.

A leitura das obras de Vieira Junior, seja de seus contos ou romances, revela uma riqueza de vozes provenientes de corpos outrora silenciados, contribuindo para a tessitura de suas narrativas. Embora pertençam a obras distintas, as personagens assemelham-se aos fios de uma trama, entrelaçando-se e se interconectando a uma trama ainda maior. Os fios-enredos e fios-personagens ultrapassam os limites individuais de cada obra, estabelecendo diálogos e realizando percursos intertextuais, pois alguns deles transitam por diferentes narrativas, seja de forma ativa ou referencial, ampliando assim a trama e construindo sentidos múltiplos.

Apenas para exemplificar esse aspecto, em *Rio de Sangue*, terceira parte do romance *Torto Arado*, a encantada Santa Rita Pescadeira, ao rememorar os castigos e sofrimentos que presenciou, menciona uma situação em que o senhor “fez do corpo de seu escravo um reparo para seu barco imprestável em que navegava (Vieira Júnior, 2019, p.207). A história será contada pela personagem Alma, em *Doramara ou a Odisseia Histórias* (2021), no conto também chamado *Alma*: “[...]eu me importando com Inácio, que tapava o buraco, pedindo pela sua vida, o balanço da água não me permitia saber se ele respirava, até aquela viagem infinita, que existe ainda hoje em meu corpo, aquela viagem se findou [...]” (Vieira Junior, 2021, p. 47).

Esse entrelaçamento também se dá no romance *Salvar o Fogo*, no qual descobrimos que a personagem Mariinha é a mesma conhecida como Maria Cabocla, em *Torto Arado*. A terceira parte do romance, intitulada *Manaíba*, conta as origens de Maria Cabocla e sua relação com a família. No final do capítulo, ao retornar para Água Negra, o leitor fica sabendo que a amizade entre Maria Cabocla e Belonísia ainda persiste: “Sentia falta de Belonísia e decidiu que a visitaria assim que chegasse, para levar uma parte das frutas maduras do mosteiro” (Vieira Junior, 2023, p. 275). Desta forma, cada narrativa ganha novos sentidos e novas interpretações da trama como um todo.

Para discutir as referências literárias que influenciaram o autor na construção de *Torto Arado*, mencionamos um registro do *Diário íntimo*, de Lima Barreto, datado de 12 de janeiro de 1905, o qual aborda um projeto literário: “Pretendo fazer um romance em que se descrevam a vida e o trabalho dos negros numa fazenda. Será uma espécie de *Germinal* negro, com mais psicologia especial e maior sopro de epopeia...” (Schwarcz, 2017, p.1153). Seria *Torto Arado* a realização do desejo de Lima, por meio da autoria de Itamar Vieira Junior? Não podemos afirmar se *Torto Arado* atende ou, não, ao projeto literário de Lima Barreto. No entanto, podemos identificar algumas das influências de outros autores que permeiam a escrita do autor de *Torto Arado*.

Começamos pela escolha do nome do romance, o qual é uma menção direta aos versos de um poema árcade publicado em 1792. Trata-se da *Lira XIV*, da primeira parte de *Marília de Dirceu*, de Tomas Antonio Gonzaga, na qual Itamar se inspirou para a escolha do título da obra, conforme trecho: *A devorante mão da negra Morte/Acaba de roubar o bem, que temos; [...] Qual fica no sepulcro, /Que seus avós ergueram, descansado;/ Qual campo, e lhe arranco os brancos ossos/Ferro do torto arado* (Gonzaga, 1996, p. 597).

Para Silva (2021), os versos acima estão, de certa forma, ligados ao enredo do romance de Itamar Vieira Junior, aproximando a atmosfera árcade e inconfidente de Minas Gerais à Bahia. Por um lado, temos a exploração da terra, por meio dos garimpos; por outro, temos a exploração de pessoas. O espaço no qual se desenvolve a trama de *Torto Arado* também remete a uma Bahia atemporal, porto de chegada para navios com muitos escravizados, durante a colonização nos séculos XVI e XVII, o que deixou profundas marcas em nossa sociedade, especialmente para os sujeitos negros. Assim, o texto sugere que o enredo está entrelaçado com a história e geografia do Brasil.

Outra referência, também presente em *Torto Arado*, é o fato de sua epígrafe de abertura ser um trecho de *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar, a qual também sugere uma relação sobre o vínculo do ser humano com a terra e laços familiares: “A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra); existe neste ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo”. A vida é cíclica, tanto na organicidade da terra, quanto nas relações humanas e nos seus movimentos familiares.

De Raduan, é provável que Itamar Vieira tenha herdado o lirismo, característica presente nas duas obras em questão, pois ambas são líricas e perfazem um trabalho artístico com a linguagem ao expressarem as experiências de seus personagens. Além de apresentarem elementos líricos, as obras também possuem uma dimensão política, uma

vez que exploram temas profundos relacionados à vida ambientada nas regiões rurais do país, assim como às complexas relações humanas e familiares. A respeito da temática, a figura paterna desempenha um importante papel nas obras, embora sob óticas diferentes, são guiadas por preceitos religiosos e políticos, sendo peças fundamentais para a estrutura familiar, exercendo influências diversas sobre os filhos e demais membros.

Embora seja um autor contemporâneo e com características singulares, a literatura de Itamar Vieira Junior também tem dialogado com a geração de 1930 da literatura brasileira. Autores como Graciliano Ramos, José Lins Rego e Raquel de Queiroz, por exemplo, exploraram em suas obras questões políticas, econômicas e sociais, bem como a valorização do espaço geográfico e da cultura local. Eles trouxeram à tona contextos regionais específicos, os quais refletem muitas das necessidades humanas universais.

Em *O quinze* (1930), um clássico da prosa regionalista brasileira, Raquel de Queiroz, por meio de uma escrita sensível, nos coloca diante de questões históricas em um país marcado pela desigualdade social, apresentando dramas sociais e humanos, bem como as relações de poder e opressão de classe. Nesse texto, deparamo-nos com uma paisagem que ganha espaço vívido na narrativa, por meio de uma descrição detalhada, permitindo ao leitor “enxergar” a paisagem.

Esse fator também é perceptível na escrita de *Torto Arado*, em que Itamar trabalha a linguagem com sutileza, suas descrições detalhadas, tanto nas situações vivenciadas pelas personagens, quanto na descrição dos aspectos regionais e culturais. No caso da narradora Belonísia, a escrita apresenta inclusive aspectos de sensorialidade, o que se mostra coerente com a construção de uma personagem destituída de fala. Para Candia (2022, p. 138-139), a linguagem de *Torto Arado* diferencia-se “das armadilhas do senso comum de narrativas contadas por personagens com pouca experiência das letras, pelo contrário, subverte-se sem cair no mimetismo”.

Percebemos ainda que a habilidade em construir uma escrita sensível, tanto em Raquel quanto em Itamar, colabora para que ambos descrevam eventos complexos e de difícil abordagem, sem deixar que o traço artístico se perca. Em *Salvar o Fogo* (2023), por exemplo, Itamar aborda o tema delicado da pedofilia, mas consegue trazê-lo à tona, por meio de uma escrita artística. Da mesma maneira que esse fato ocorre às escondidas, na narração, o autor transmite essa realidade ao texto, dando pistas ao leitor e revelando aos poucos, como se olhássemos por detrás de uma cortina, sem revelar totalmente a situação. É necessário um olhar atento, pois o fato não está escancarado, mas subentendido. O mesmo ocorre na descrição das consequências da seca em *Torto Arado*,

como em *O Quinze*, bem como nas diversas situações de violência e sofrimento apresentadas nas obras, em que a sensibilidade e o fator artístico são predominantes.

As influências, acima mencionadas, evidenciam a relação de Viera com a tradição literária brasileira e sua preocupação em abordar temas que continuam atemporais mesmo na contemporaneidade. Deste modo, entendemos ser necessário refletir sobre o conceito contemporâneo para se pensar a literatura produzida no cenário em questão.

Em seu ensaio *O que é o contemporâneo?* (2009) e a partir da análise do poema *O século* (1923), de Osip Mandel'stam, o filósofo italiano Giorgio Agamben propõe uma definição para o termo:

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (Agamben, 2009, p.62-63).

A partir do trecho selecionado, compreendemos que, para o filósofo, ser contemporâneo não se refere simplesmente a estar atento ao que acontece no presente; requer também a habilidade de não se deixar “cegar com luzes” do presente. É possível entrever que esse olhar se estenda também ao passado e à história. Desta forma, ser contemporâneo implica a percepção de que “as trevas” também lhes diz respeito e, portanto, são passíveis de questionamentos. Assim, existe no contemporâneo um olhar que transcende ao tempo em que vive, permitindo-lhe enxergar além da superfície, como se fosse um mergulho para alcançar, indagar e revelar o que não está aparente.

Na mesma direção, em *Ficção brasileira contemporânea* (2011), Schollhammer, a partir das reflexões propostas por Agamben (2009), afirma que “o presente contemporâneo é a quebra da coluna vertebral da história e já não pode oferecer nem repouso, nem conciliação” (Schollhammer, 2011, p. 12), ou seja, é desse lugar de fratura que o escritor contemporâneo olha para a história e assume, de certa forma, um compromisso com o presente, pois nesta fratura também está o “encontro entre os tempos e as gerações” (Agamben, 2009, p 71).

Não temos aqui a pretensão de trazer respostas a respeito do que venha a ser a literatura contemporânea, mas contribuir com reflexões, a partir de características compartilhadas entre *Torto Arado* (2019) e alguns romances produzidos nos últimos anos, sobretudo no que diz respeito às questões acerca da presença da personagem feminina negra nessas narrativas, bem como a representação de seu corpo.

Diante do exposto, compreendemos que *Torto Arado* se configura como um romance contemporâneo, não apenas por integrar a literatura brasileira no contexto temporal atual, mas também por apresentar características distintivas, das quais discorreremos a partir deste ponto.

De acordo com as afirmações de Schollhammer (2011), o contemporâneo “é capaz de capturar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo” (2011, p. 09), ou seja, ser contemporâneo, não necessariamente é escrever sobre o presente propriamente dito, pautado na verossimilhança, mas buscar esse ângulo, essa possibilidade de expressá-lo. Na narrativa de Itamar Vieira, a criação desse ângulo pode ser entendida como uma retomada da realidade como forma de explicar e entender o presente, trazendo à luz os vestígios de um Brasil arcaico ainda existente para além da ficção.

A respeito da abordagem e retomada da realidade, expressa sob um ângulo peculiar e da perspectiva de personagens subalternos, *Torto Arado* não é o único a apresentar essa característica. Assim, mapearemos, por meio de produções ficcionais, as afinidades entre Itamar Vieira Junior e outros escritores da atualidade.

Entre as tendências literárias brasileiras atuais, parece existir uma necessidade urgente em revisitar o passado, reavaliar e reeditar a História oficial, por meio de vozes subalternadas e silenciadas, até então, especialmente diante do contexto de colonização do país e seu passado escravocrata. De acordo com Miranda (2019, p.17), “as obras literárias são meios para aprendermos sobre as dinâmicas históricas não documentadas, bem como oportunidades para entendermos uma série de “aportes das engrenagens sociais em interação da sociedade”. Em outras palavras, a ficção, por meio de sua capacidade de (re)criar mundos, pode resgatar do silenciamento as memórias apagadas pela História, como observado em alguns romances contemporâneos.

Em *Torto Arado*, por exemplo, sob o olhar de Santa Rita Pescadeira, acessamos a projeção de um passado esquecido. Na terceira parte do romance, *Rio de Sangue*, Santa Rita inicia seu relato contando a morte de seu cavalo<sup>14</sup> e puxando o fio de sua memória ancestral, a qual transcende o tempo. Ela se recorda de muitos outros corpos, dos quais se apossou ao longo de muitos anos, desde a época da escravidão: “Sou muito mais antiga que os cem anos de Miúda. Antes dela, me abriguei em muitos corpos, desde que a gente se adentrou matas e rios, adentrou serras e lagoas, desde que a cobiça cavou buracos

---

<sup>14</sup> Cavalo é o nome dado a pessoa que recebe a incorporação da entidade, nesse ponto da narrativa a referência é a personagem Miúda.

profundos” (Vieira Júnior, 2019, p. 203). Assim, a narrativa recorre ao fato histórico da busca por diamantes e metais preciosos na Chapada da Diamantina que imbricado a ficção, no caso o registro narratológico de uma entidade, apresenta outros pontos de vista, expondo a crueldade e violência sob as quais viviam os negros após a abolição. Nesse processo, muitos enlouqueciam ou morriam na esperança de alcançar a liberdade e de deixar o lugar de subalternidade e pobreza.

A entidade também registra o trânsito e os deslocamentos dos ex-escravizados em busca de morada e emprego. Segundo a narradora Santa Rita, embora a lei não permitisse mais que as pessoas fossem escravizadas, os senhores das terras ainda necessitavam delas e “foi assim que passaram a chamar os escravos de trabalhadores e moradores” (Vieira Junior, 2019, p. 204). É possível perceber, na fala da entidade, que a situação simplesmente recebeu um novo nome para o mesmo regime de exploração.

Ainda sobre a relação histórica, a encantada, ao narrar sua comoção diante da violenta morte de Severo, apresenta seu testemunho sobre a escravidão e as diversas formas de violência e castigos infligidas ao corpo negro. Assim, Santa Rita denuncia e traz à luz uma perspectiva que é ocultada pela História, e seu relato, mesmo que em primeira pessoa, assume a dimensão de enunciação coletiva.

Além da retomada histórica de Santa Rita, a aparente insatisfação da personagem Belonísia, no ambiente escolar, pode ser entendida como um possível questionamento, pontuado pelo romance, em relação à História oficial. Belonísia expressa que a escola desconsiderava a realidade na qual ela estava inserida. Segundo ela, a aula não lhe interessava, pois “contava a história do Brasil, em que falava da mistura entre índios, negros e branco, de como éramos felizes, de como nosso país era abençoado” (Vieira Junior, 2019, p. 97), ao passo que os conteúdos abordavam “histórias fantasiosas e enfadonhas” relacionadas aos heróis bandeirantes, as quais não lhe diziam muita coisa. Por meio de referências históricas, é possível perceber que o romance questiona o ponto de vista da História oficial e descortina uma perspectiva que parte do subalterno.

Da mesma maneira, esse movimento pode ser percebido nas reflexões da personagem-narradora Maria-Nova, em *Becos da Memória* (2017), de Conceição Evaristo. A narradora ao trazer para a narrativa a equivalência entre senzala e favela, questiona a História oficial durante a aula: “Maria-Nova levantou-se dizendo que, sobre escravos e libertação, ela teria para contar muitas vidas. [...] Tinha para contar sobre uma senzala de que, hoje, seus moradores não estavam libertos, pois não tinham nenhuma condição de vida” (Evaristo, 2017, p. 150). Ao longo do romance, a personagem

gradativamente vai percebendo e organizando argumentos que embasam a equivalência feita por ela; e, a partir dessa percepção, é capaz de conjecturar e trazer para a narrativa outros pontos de vista possíveis. A exemplo, a personagem questiona, na trama, o fato de que se a escravidão de fato tivesse tido fim, como seria possível que os sujeitos negros ainda não fossem livres? Pois, segundo a narradora, a favela era como uma grande senzala e a mudança se dava apenas no nome, pois as condições eram as mesmas.

Outra narrativa que também aponta para a reedição da História, mediante a apresentação de outras perspectivas, é o romance *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves. Em suas quase mil páginas, a personagem-narradora, Kehinde, já idosa e doente, escreve uma carta ao filho, supostamente Luiz Gama. Pelas memórias da narradora, o romance expressa a experiência negra feminina, no Brasil colonial, e apresenta uma engenhosa costura entre ficção e História. Desde o prólogo, por meio de um manuscrito imaginário, cuja autoria entrevemos que seja de Luiza Mahin, a autora marca um dos primeiros cruzamentos entre História e ficção no romance, as quais “serão tomadas como pontes para construir acessos à existência do negro, solicitando para tal as mesmas formas narrativas (o romance, a escrita da História) nas quais o Brasil manteve como ausência” (Miranda, 2019, p. 302).

Para Schollhammer (2011), na tentativa de capturar um tempo inapreensível, surge a percepção de que a literatura é um dos caminhos possíveis de relação e interação com o mundo. O autor sugere que existe uma demanda por realismo na literatura brasileira contemporânea, porém essa demanda não se refere ao retorno às formas tradicionais de realismo, mas, sim, ao que é “perceptível na maneira de lidar com as memórias históricas e a realidade pessoal e coletiva” (Schollhammer, 2011, p.11), conforme observado nos romances em discussão.

Além do fator histórico, a presença marcante da religiosidade e do elemento místico também tem sido uma tônica em algumas produções contemporâneas. No Brasil, por muito tempo, as religiões de matriz africana foram consideradas menores, devido, entre outros fatores, à colonização e ao passado escravocrata. No entanto, parece-nos que, na contemporaneidade, esse traço tem conquistado espaço na literatura, que se tornou um terreno fértil para uma maior diversidade de expressões religiosas.

Em *Torto Arado*, por exemplo, esse aspecto é evidenciado através da presença dos encantados e da entidade Santa Rita Pescadeira. Dessa forma, o leitor é convidado a adentrar uma outra realidade, mediada pelo fator artístico nas descrições e rituais do Jarê e na exploração da fronteira entre visível e o invisível. Essa abordagem revela uma outra

cosmovisão, não apenas enquanto traço e marca de ancestralidade, mas também como instrumento de resistência.

Na mesma direção, os romances contemporâneos, *Um defeito de cor* (2006) de, Ana Maria Gonçalves; *O crime do cais do Valongo* (2018), de Eliane Alves Cruz; *Ponciá Vicêncio* (2003), de Conceição Evaristo; e *O avesso da pele* (2020), de Jeferson Tenório, também se alinham à proposta apresentada por Itamar Vieira Junior em *Torto Arado*. Nas obras mencionadas, as cosmologias africanas estão alinhadas e imbricadas ao enredo, apresentando-se como elementos de manutenção da cultura, identidade e ancestralidade.

Há casos em que as referências religiosas aparecem de forma mais discreta, como em *O avesso da pele* (2020)<sup>15</sup>, em que o enredo é construído a partir da voz narrativa do filho. Mediante suas vivências e de sua interpretação dos fatos, ele busca recriar a narrativa do pai assassinado. O narrador admite que, por não dar conta de saber tudo, junta os retalhos da memória e inventa uma história, a fim de “arrancar” a ausência do pai de seu corpo e “transformá-la em vida” (Tenório, 2020, p. 140).

Na reconstituição da história do pai e na busca pela sua memória nos objetos pessoais, *Ogum*<sup>16</sup> surge para o leitor já nas primeiras páginas, indicando o aspecto religioso que guiava e orientava a vida do pai do narrador. Embora o elemento religioso não seja o foco principal na narrativa, é a partir da busca por *Ogum* e do seu encontro com ele que o narrador inicia sua narrativa e aborda questões relacionadas à memória, identidade, além das relações familiares e sociais para o sujeito negro no meio urbano contemporâneo.

O final do romance também é marcado pela presença do orixá: “E agora caminho por essas mesmas ruas, tenho Ogum em minhas mãos, e ainda me sinto perdido, mas a palavra continua não sendo essa. Vou em frente, na direção do Guaíba. Tenho Ogum em minhas mãos porque agora é a minha vez” (Tenório, 2020, p. 144). Ou seja, *Ogum*, como senhor dos caminhos, abre e fecha a narrativa.

Já nos romances, *Um defeito de cor* e *O crime do cais do Valongo*, a abordagem dos elementos religiosos assume a centralidade na narrativa de maneira profunda e complexa. No primeiro caso, ao longo da narrativa, a personagem Kehinde acessa

---

<sup>15</sup> Embora o romance “*O Avesso da Pele*”, de Jeferson Tenório, não apresente uma voz narrativa feminina e tampouco tenha o foco direcionado para a atuação do corpo feminino negro, conforme as outras obras mencionadas, ainda assim consideramos relevante trazê-lo como exemplo. Isso demonstra como as diversas cosmologias têm sido representadas nas narrativas contemporâneas de maneira diversificada.

<sup>16</sup> Apenas como breve referência, *Ogum* é um orixá que é cultuado em diversas religiões de matriz africana, entre elas o Candomblé e a Umbanda. *Ogum* é considerado o senhor dos caminhos e das estradas.

diversas expressões religiosas sem perder suas crenças e raízes herdadas da mãe e da avó. Pelo contrário, ela demonstra um grande respeito e receptividade em relação às diversas culturas religiosas. O romance, por um lado, ilustra como o elemento religioso foi usado como tentativa de opressão ao povo negro pelos colonizadores. Por outro lado, demonstra ainda mais fortemente que também foi uma fonte de empoderamento e resistência tanto para a narradora quanto para as demais personagens que povoam a narrativa de Ana Maria Gonçalves. Mesmo diante dos desafios da escravidão, as personagens conseguem realizar seus rituais, cultos, rezas e celebrações, mantendo viva a conexão espiritual e cultural.

O romance, *O crime do cais do Valongo*, segue a uma proposta parecida, tendo seu enredo mediado pelas perspectivas de Nuno e Muana, em uma história que se passa no Rio de Janeiro do início do século XIX. Na busca por esclarecimento acerca do assassinato do comerciante Bernardo Viana, os narradores apresentam pontos de vista fundamentais para a compreensão do verdadeiro crime em Valongo.

A fronteira relação entre o visível e o invisível é explorada na narrativa, articulando imaginários culturais, por meio da prática de rituais e das experiências e memórias ancestrais das personagens. Desta forma, a lógica colonial e ocidental não é capaz de explicar os eventos relacionados à cosmovisão afro-brasileira que se apresenta no romance. Essa cosmovisão não apenas representa uma resistência no plano individual, mas, principalmente, no sentido coletivo, contribuindo para o fortalecimento da identidade dos sujeitos negros escravizados.

Além do exposto, é válido mencionar outro ponto de encontro entre os romances citados: a valorização das experiências sócio-históricas e culturais dos sujeitos negros por meio da voz feminina como instância narrativa<sup>17</sup>.

Antes, porém, ao refletirmos sobre a voz feminina oriunda de corpos negros em nossa sociedade, somos levados a considerar o texto *Pode o subalterno falar?*, de Spivak (2010, p. 85), no qual a autora suscita questões importantes sobre a impossibilidade de expressão daquele em condição de subalternidade. No quarto capítulo da obra, a autora dirige-se diretamente à mulher, especialmente à mulher “pobre e negra”, destacando que essa categoria atende a alguns dos critérios que a colocam em uma condição subalterna, como a classe social, o gênero e a raça. Esses marcadores contribuem para que a mulher negra permaneça em espaços delimitados ideologicamente.

---

<sup>17</sup> Com exceção do romance de Jeferson Tenório, em que o narrador é uma voz masculina; e, em *Ponciá Vicêncio*, que, embora tenha como protagonista uma personagem feminina negra, o romance é narrado em terceira pessoa.

A discussão sobre a representação do sujeito subalterno na literatura, especialmente da mulher negra, é parte das reflexões da contemporaneidade, conforme discorreremos anteriormente. Por esse motivo, é importante observar de que maneira a literatura tem se articulado como espaço para que essas vozes se pronunciem, sem deixar que o fator estético seja suprimido.

A partir da leitura dos romances contemporâneos mencionados, percebemos que não apenas as protagonistas de *Torto Arado*, mas também outras vozes femininas, como instância narrativa, contribuem para a ruptura ficcional do silenciamento histórico imposto a esse grupo. Assim, por meio da literatura, as narrativas atuais possibilitam outras interpretações ao ensaio de Spivak, pois comunicam a experiência de um corpo feminino negro na sociedade brasileira, narrada a partir da perspectiva do subalterno<sup>18</sup>. A instância narrativa apresenta-se, então, como estratégia de resistência.

Ao longo desse capítulo, foi possível observar que as relações entre literatura e sociedade têm se manifestado há muito tempo. A respeito disso, Antonio Candido desenvolveu estudos importantes que aproximam essas relações, e é, a partir do método proposto por Candido, que pretendemos observar como a obra literária e a realidade social estão interligadas podem atuar uma sobre a outra.

Em *Torto Arado*, conforme discorreremos no próximo capítulo, há a presença de dois movimentos bem marcantes: a tentativa de silenciamento e a resistência. Esse aspecto também é evidenciado nas obras, *Um defeito de Cor* e *O crime do Cais do Valongo*<sup>19</sup>, pois estas também apresentam em seus enredos os elementos mencionados. Assim, nas três obras, o fator social pode ser visto em funcionamento para explicar a estrutura da obra, conforme postula Candido (2006), pois tanto o silenciamento quanto as estratégias de resistência atuam como elementos estruturantes das obras em questão.

Desse modo, personagens como *Belonísia*, *Bibiana*, *Santa Rita Pescadeira*, bem como *Kehinde* e *Muana*, juntamente com outras narradoras, ao apropriarem-se da voz narrativa e apresentarem o ponto de vista da mulher marginalizada, asseguram a continuidade do legado deixado por *Suzana*, em *Úrsula* (1859), objetivando por em evidências a voz dos silenciados pela história, imprimindo o movimento de resistência.

---

<sup>18</sup>Embora tenhamos consciência de que *Torto Arado* seja de autoria de um homem, nossa discussão, nesse momento, não se refere às questões de autoria, mas à ficcionalização de personagens femininas negras, às quais é concedida à instância narrativa. Isso rompe, de forma ficcional, com o silenciamento.

<sup>19</sup> Nesse ponto, trazemos o nome das obras apenas a título de exemplificação, sem aprofundar, visto que a análise dos movimentos mencionados, operando na obra, será realizada sobre a obra *Torto Arado*, no próximo capítulo.

**CAPÍTULO II**  
**O DISCURSO MEMORIALÍSTICO EM PERSPECTIVA FEMININA**

## 2.1 Corpo: terreno para a tecitura da memória

*Nada que uma mulher não possa dar jeito, assim haviam me ensinado.  
(Itamar Vieira Junior)*

Enquanto brincavam “com bonecas feitas de espigas de milhos” (Vieira Junior, 2019, p. 13), as meninas Bibiana e Belonísia também observavam as ações da avó, esperando que surgisse um momento em que Donana se distanciasse. Ao perceberem que “o terreno estava livre”, em cumplicidade, caminharam na ponta dos pés em direção ao aposento.

Assim, adentramos o romance *Torto Arado*, conduzidos pelo fio da memória de Bibiana e, em poucos minutos, achamo-nos em um pequeno cômodo acompanhando os gestos temerosos e ansiosos dessas meninas, que, em uma atmosfera de apreensão e excitação, encontram embaixo da cama a mala de Donana, coberta por uma “grossa camada de terra”. Em meio ao barulho das aves, elas ouviam a voz da avó se afastando, ao passo que a ansiedade era refletida no ritmo da respiração acelerada, frente a “transgressão” que estavam prestes a cometer.

Foi Bibiana quem abriu a mala, e, misturado às peças de roupa, as meninas encontraram o objeto que “feito joia preciosa” era ocultado por Donana. Os olhos delas cintilaram diante da descoberta da faca e do brilho que emanava dela. Na tentativa de explorar ao máximo, Bibiana, assim como no conto infantil, usou de todos os sentidos, segurou a faca com suas mãos, cheirou-a, para depois ver o seu próprio reflexo e, então, levou-a para a boca. As irmãs disputavam a novidade:

Meus olhos ficaram perplexos, vidrados nos olhos de Belonísia, que agora também levava o metal à boca. Junto com o sabor de metal que ficou em meu paladar se juntou o gosto do sangue quente, que escorria pelo canto da minha boca semiaberta, e passou a gotejar de meu queixo. O sangue se pôs a embotar de novo o tecido encardido e de nódoas escuras que recobria a faca” (Vieira Junior, 2019, p. 15).

A frieza do metal, somado ao gosto e cheiro do sangue, acionam os efeitos sensoriais na cena. O sangue gotejando do queixo da narradora devido a ferida, ensopava suas roupas e o tecido encardido, refletindo a mistura das novas com antigas violências, percorridas pela mesma faca.

Assustadas e feridas, Bibiana e Belonísia não sabiam bem como reagir diante do ocorrido. Da cozinha vinha um cheiro de batata queimada que se misturava aos cheiros e gostos; do sangue, da faca e do medo.

Caminhando em direção ao quarto, Donana abre a cortina e vê a cena. A mala de couro de caititu, a qual Bibiana não teve tempo de empurrar de volta para debaixo da cama, denuncia a desobediência. A vida delas não seria mais a mesma.

Passados os anos, a transgressão e seus efeitos viraram história, a qual acompanhamos através do discurso memorialístico das narradoras, as irmãs Belonísia e Bibiana, juntamente com a entidade Santa Rita Pescadeira.

Assim, é por meio das lembranças de Bibiana que somos apresentados à riqueza e à diversidade do Jarê, bem como às restrições impostas à fictícia comunidade de Água Negra, onde, inicialmente, não havia escola e tampouco qualquer tipo de assistência, levando muitos a morrerem nos primeiros anos de vida. Acompanhando o fio do pensamento da personagem Belonísia, descobrimos sua reverência e amor pela terra, sendo ela também quem denuncia a violência de gênero, uma constante na vida das mulheres do campo. Já a narradora Santa Rita Pescadeira nos apresenta, por meio de uma memória ancestral, histórias que nos remetem para outros tempos, alcançando o período da diáspora negra e os horrores da escravidão. À medida que a narrativa transcorre, evidencia-se o papel que a memória desempenha na construção da identidade feminina das personagens, não apenas como indivíduo, mulher negra, mas também enquanto comunidade.

De acordo com Candau (2016), a restituição da memória está diretamente associada à questão da identidade, sendo a memória que alimenta a identidade, tanto no nível individual quanto coletivo. Segundo o estudioso, a memória se manifesta nas narrativas que sobreviveram ao passado e, quando relembradas, sinalizam um sentido de coesão para o indivíduo e para o grupo. Nesse contexto, a identidade é descrita como “a memória em ação”, pois é a partir dela que se criam narrativas de pertencimento identitário.

De fato, memória e identidade se entrecruzam indissociáveis, se reforçam mutuamente desde o momento de sua emergência até sua inevitável dissolução. Não há busca identitária sem memória e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento de identidade, pelo menos individualmente (Candau, 2016, p.19).

Por intermédio do discurso memorialístico de *Torto Arado*, é possível perceber essa relação intrínseca entre o papel desempenhado pela memória e a construção da identidade das personagens, que, gradativamente, descobrem, reconhecem e acessam sua identidade de mulheres quilombolas, tanto no nível individual, por meio da transmissão de conhecimentos, saberes e das reflexões acerca de suas origens e das condições de vida; quanto no nível coletivo, colaborando para a manutenção da cultura e dos saberes que eram passados de geração a geração.

À luz das palavras de Candau (2016), entendemos que a memória e a identidade são indissociáveis e seu funcionamento é entrelaçado de maneira que se nutrem, reforçam e se apoiam mutuamente para produzir histórias e narrativas. Afinal, não há identidade sem memória, conforme afirma o estudioso.

Paul Ricoeur (2007), por sua vez, partindo do pensamento aristotélico, afirma que a memória é do passado, pois “não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou antes que declarássemos nos lembrar dela” (Ricoeur, 2007, p. 40). Para o autor, a fenomenologia da memória sucede a partir da experiência e do reconhecimento do passado como imagem. Por meio da percepção, o “passado reconhecido tende a se fazer valer como passado percebido” (Ricoeur, 2007, p. 56), sendo assim as reminiscências do passado são experienciadas pelo corpo:

Assim, a memória corporal é povoada de lembranças afetadas por diferentes graus de distanciamento temporal: a própria extensão do lapso de tempo decorrido pode ser percebido, sentido na forma da saudade, da nostalgia. (...) O momento da recordação é então o do reconhecimento. Esse momento, por sua vez, pode percorrer todos os graus da rememoração tácita à memória declarativa, mais uma vez pronta para a narração (Ricoeur, 2007, p. 57).

Com base no autor supracitado, os fenômenos mnemônicos, além de implicar o tempo e o espaço, também implicam a corporeidade, pois o corpo é o ponto de partida de onde experienciamos o mundo para, posteriormente, evocarmos nossas lembranças. Sob tal perspectiva, não nos lembramos apenas de nossas experiências e percepções, mas também das situações que implicam o corpo do outro, o qual também é afetado.

Na citação transcrita, podemos entender que a rememoração é o resultado dessas experiências mediadas pelo corpo, o qual nos prepara para a narração. O discurso memorialístico é o que conduz o leitor às várias versões dos diversos fatos apresentados na narrativa de *Torto Arado*, os quais vão se desvelando ao passo que conhecemos as perspectivas de cada narradora. *Fio de corte* e *Torto Arado*, narrados respectivamente por Bibiana e Belonísia, estão em primeira pessoa, enquanto que na terceira parte, *Rio de*

*Sangue*, narrada por Santa Rita Pescadeira, é possível perceber um movimento na voz narrativa, pois oscila entre a primeira e terceira pessoa.

Entendemos esse movimento da voz narrativa coerente com a construção da personagem, pois Santa Rita, como entidade, ocupa o corpo do outro; e, além de falar de si/por si, também fala de/por outros, fundindo-se à materialização de um “eu” com um narrador onisciente, cuja visão e conhecimento são ampliados. É ela quem conta os segredos ainda não revelados na narrativa, atando as pontas soltas e conduzindo a trajetória não apenas de sofrimento do povo negro, mas também de consciência de seus direitos.

Para Walter Benjamin (1987), a fonte para a qual todos os narradores recorrem é a experiência, que é passada de pessoa a pessoa; e, ao estabelecer as distinções entre as narrativas épicas (orais) em relação ao romance, o estudioso lamenta a perda gradativa do dom de narrar e, conseqüentemente, a entrega para o ouvir:

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve uma história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo de trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira, que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual (Benjamin 1987, p. 205).

A rede tecida ao longo das épocas, mencionada por Benjamin, é a narração. A partir da afirmação do teórico, entendemos que o dom de narrar, assim como as formas de trabalho manual, tenha cada vez menos espaço ou até desaparecido, talvez em função da dimensão que a informação tem ganhado nas últimas décadas.

Por outro lado, também percebemos que, em *Torto Arado* (2019), por meio do discurso memorialístico, a instância do narrar ocupa um papel importante, e a narração em primeira pessoa oferece-nos a tecitura da trama em sua própria constituição, por várias vozes. O romance surge, então, como uma grande rede tecida por Bibiana, Belonísia e Santa Rita, assim como os traçados dos bordados ou das rendas ensinados em famílias e passados de geração a geração, evocando, assim, as narrativas orais. A construção imagética da tecitura da história é exposta no romance pela narradora Belonísia, conforme a passagem:

Essas histórias que encontrava nos livros e ouvia da boca do povo vão se desenrolando em minha cabeça como um novelo de malha de apanhar peixe. Quando sento quieta para costurar uma roupa velha ou levanto a enxada para devolvê-la de novo ao chão, abrindo covas, arrancando as raízes das plantas, é

que esse fio, que tem sido meu pensamento, vai se fazendo trama. Nessas horas eu, que tomei raiva de homem, que nunca mais quis deitar ou casar com homem, talvez deitasse de novo só para ter filhos, para ter com quem sentar e desfiar essas histórias que não me abandonam (Vieira Júnior, 2019, p. 170).

Ao rememorar as histórias que lia ou ouvia, Belonísia vai desfiando os fios do pensamento durante os afazeres do dia a dia. Mesmo que não tenha filhos, gostaria de tê-los para que pudesse compartilhar com as próximas gerações as histórias que compõem sua vida, projetando, assim, o desejo de que essas narrativas pudessem servir para o futuro. Conforme afirma Ricoeur (2007, p. 48), “boa parte da busca do passado se encaixa na tarefa de não esquecer”.

Em seu discurso, a narradora estabelece a relação entre o fio da vida e o ato de narrar, enfatizando a importância de compartilhar saberes, por meio das histórias, como forma de manutenção da cultura e tomada de consciência pelas gerações futuras, para que possam compreender “do que somos feitos” (Vieira Júnior, 2019, p.171). As lembranças narradas formam o entrelaçamento de fios-enredos que constroem a trama da vida. Narrar é dar voz à cultura e aos saberes dos antepassados e valorizá-los.

Um outro aspecto a ser considerado no discurso memorialístico da narradora Belonísia é o fato dela trazer para a diegese efeitos sensoriais, instigando todos os sentidos em seu relato.

Para citar alguns exemplos, elencamos três eventos da narrativa: o primeiro refere-se ao episódio em que a narradora conta sobre o dia em que Tobias havia pedido ao seu pai para levá-la para morar com ele. Por meio desse evento, são transpostos à cena não apenas os fatos rememorados, mas também as sensações, como o aroma que permeava o ambiente, pois “exalava o cheiro do café fresco que Salu coava” (Idem, p.108). O segundo concerne ao momento em que Belonísia evoca à memória sua chegada à casa de Tobias e menciona a paisagem avistada por ela, com “um verde vivo que chamava a atenção” (Idem, p.109). O terceiro diz respeito à insegurança sentida por Belonísia, quando relatou a sensação de estar perdida em meio a desordem que abarcava a casa, e que o “zumbido das moscas durante muito tempo foi a única coisa que consegui escutar” (Idem, p.111). Aliás, esse zumbido é uma imagem sonora que acompanhará a personagem por vários trechos da narrativa.

Desta maneira, percebemos que Belonísia transpõe para sua narração memorialística expressões sensoriais, pois os sentidos se mostram mais aguçados, o que contribui para a construção da personagem destituída da fala, trazendo para junto de suas

memórias as percepções associadas aos sentidos, as quais são todas mediadas pelo corpo. Nesse ponto, a narradora não apenas reconhece a importância de compartilhar suas memórias, mas nos mostra que a linha da narrativa também atravessa o corpo. De acordo com Ricoeur (2007), a lembrança só pode ser projetada, porque foi experienciada e vivida por intermédio do corpo, a memória é inscrita em um corpo.

Seja qual for o destino ulterior da memória das datas e dos lugares no plano do conhecimento histórico, é o elo entre memória corporal e memória dos lugares que legitima, a título primordial, a dessimplificação do espaço e do tempo de sua forma objetivada. O corpo constitui, desse ponto de vista, o lugar primordial, o aqui em relação ao qual todos os outros lugares são lá (Ricoeur, 2007, p. 59).

O ponto de partida da memória é o corpo, o primeiro lugar onde ela acontece, sendo assim, o corpo se torna o palco para todas as experiências, pois é a partir desse espaço que, posteriormente, nossas memórias serão projetadas. Sendo a primeira instância de visibilidade, o corpo desperta curiosidades, interesses e muitas reflexões. É, por intermédio do corpo, que o indivíduo experiencia o mundo e marca sua existência e presença nele.

Ao pensar no corpo e sua representação, a princípio, podemos ser tomados pelo pensamento simplista de que o “corpo parece óbvio” (Le Breton, 2016, p. 08); no entanto, há uma série de complexidades que podem envolvê-lo. Para introdução à essa questão, apresentamos breves reflexões, por meio das quais as dimensões da antropologia, sociologia e psicanálise podem contribuir para nossa discussão acerca do corpo feminino negro e a simbologia envolta na narrativa *Torto Arado* (2019).

Cada sociedade, seus modos de vivências e visão de mundo tem uma concepção do corpo e dos valores simbólicos que lhes são impressos, é ela quem lhe concede sentido e valor. Nas sociedades tradicionais de composição holística, segundo Le Breton (2016), o corpo não é objeto de cisão, sendo visto como totalidade do meio, faz parte do cosmo e da natureza, ou seja, o microcosmo do corpo é extensão da natureza e vice-versa, marcando também um sentimento de fidelidade, tanto ao cosmo, como ao grupo.

Enquanto, nas sociedades ocidentais, o corpo é fator de individualização<sup>20</sup>, no plano social, no plano das representações “é dissociado do sujeito e percebido com um de seus atributos” (Le Breton, 2016, p. 27). Sendo assim, na modernidade, o corpo é fronteira entre um indivíduo e outro, portanto ele marca a individualização do homem e seu

---

<sup>20</sup> Durkheim apud Le Breton, 2016, p. 22.

encerramento em si. Ou seja, o corpo, suas representações e performances, como construção simbólica e imaginária, bem como suas significações, é uma elaboração social e cultural, portanto depende da sociedade em que está inserido, pois é produto dela.

O corpo pode ainda ser visto como fator da dominação masculina. Para Bourdieu (2002), o corpo também é uma construção social, tendo suas diferenças visíveis entre corpos femininos e masculinos, que percebidas e construídas, de acordo com a visão androcêntrica, “tornam-se o penhor mais perfeitamente indiscutível de significações e valores que estão de acordo com os princípios desta visão” (2002, p. 44). Sob essa ótica, não é o falo ou a ausência dele que institui essa visão de mundo, mas, sim, a visão de mundo, organizada de acordo com a divisão de gêneros relacionais, que coloca o falo como centralizador, de maneira que as diferenças entre os corpos biológicos, fundamentam a diferença entre masculino e feminino socialmente hierarquizadas.

A força particular da sociodiceia masculina lhe vem do fato de ela acumular e condensar duas operações: *ela legitima uma relação de dominação inscrevendo-se em uma natureza biológica que, é por sua vez, ela própria, uma construção social naturalizada* (Bourdieu, 2002, p. 45, grifo do autor).

Parece-nos um grande círculo vicioso, gerando uma relação de dependência entre o corpo e a visão androcêntrica. Nessa dinâmica, singularidades do corpo são naturalizadas e internalizadas por essa visão, que as percebe a partir de suas diferenças biológicas, as quais, por sua vez, são produtos da própria construção social decorrente dessa visão.

Do ponto de vista da psicanálise, conforme Nogueira (2021), o corpo é considerado irrepresentável; é como corpo imaginário e simbólico que se insere na dimensão psíquica. O corpo imaginário corresponde à visão totalizadora, a parte do reconhecimento com o outro, enquanto que o corpo simbólico refere-se a uma forma significativa, representando aquilo que escapa à representação. Para o corpo negro, essa relação produz vivências singulares, uma vez que o negro “produz um processo de identificação com a “branca” enquanto justamente aquilo que, na sua imagem especular, lhe escapa” (2021, p. 98). O termo “branca”, aqui, vai além da tonalidade da pele que cobre o corpo; é compreendido como valores e significados para o negro, como aquilo que ela representa na sociedade a “via possível de acesso ao mundo” (Idem, p.117).

Em seu *A cor do inconsciente* (2021), Nogueira apresenta a distinção entre a imagem do corpo e o esquema corporal<sup>21</sup>. Este último é o que nos define como espécie, em princípio comum a todos; já a imagem do corpo é individual e está intrinsecamente ligada à história do sujeito, “suporte do narcisismo inconsciente, é simbolicamente o perfil do sujeito desejante” (Idem, p.105). Vale ressaltar que essa discussão se dá a partir da dimensão psíquica.

A autora traz uma importante consideração sobre o sujeito desejante negro, que vê no seu equipamento para satisfação do desejo (o corpo) um entrave: a sua própria cor, pois devido ao processo histórico de nossa sociedade, esse corpo é a negação, enquanto que o ideal de sujeito – o corpo branco – é o inatingível. Assim, no plano do inconsciente, há uma dissonância entre o esquema corporal e imagem do corpo negro, quando o sujeito idealiza uma imagem que não corresponde a seu esquema corporal, sendo esse justamente o que traria o sentimento de universalidade. Nesse sentido, o esquema corporal do sujeito negro é constantemente retaliado pela cor da pele e suas características físicas, desta maneira “à medida que o negro se depara com o esfacelamento de sua a identidade negra, ele se vê obrigado a internalizar um ideal ego branco” (Idem, p.116).

É importante considerar a herança do sistema socioeconômico escravagista em nossa sociedade. Esse sistema não apenas designou ao negro o lugar de mão de obra escrava e suas implicações sociais, mas também o reduziu a uma peça, uma mercadoria e posse alheia, destituindo-o de sua condição humana. Além disso, concedeu-lhe um estigma social. Embora a promulgação da Lei Áurea tenha libertado os negros da situação de cativos, pois juridicamente poderiam ocupar um espaço na sociedade, na prática, eles continuaram excluídos e marginalizados “marcados pela cor que os diferenciava e discriminados por tudo quanto essa marca pudesse representar” (Idem, p. 32).

À vista desse cenário, as pessoas negras, mesmo libertas do cativo, ainda lutam para se libertar do estigma social ao qual frequentemente são submetidas. Em *Torto Arado* (2019), por exemplo, a personagem Belonísia carrega consigo dupla marca desse estigma, uma vez que é negra e destituída da fala, ainda é afetada pelos marcadores sociais de classe e gênero.

Nogueira (2021) ainda afirma que a identidade depende da relação que o sujeito cria com o próprio corpo. Nesse sentido, uma das marcas que a violência racista estabelece, via preconceito de cor, é a relação persecutória entre o sujeito negro e seu

---

<sup>21</sup> Distinção apresentada, conforme os estudos de Françoise Dolto apud Nogueira, 2021, p.105.

corpo, pois, a partir do momento em que a pessoa negra se depara com o racismo, “seu psiquismo é marcado com o selo da perseguição pelo corpo-próprio”<sup>22</sup>, uma vez que ser negro não é uma condição genérica, mas específica, marcada pelo elemento não neutro.

Todo esse processo histórico-ideológico em que as pessoas negras estão circundadas, faz com que, inconscientemente, seus corpos sejam perseguidos por si mesmas, uma vez que o sujeito traz na pele essa evidência de diferenciação. Do ponto de vista do pensamento racista, a pessoa negra traz no corpo o que incitaria e justificaria a violência racista. Diante desse fato, o medo é uma sensação constante na vida do sujeito negro, como salientado na seguinte passagem do romance *Torto Arado*:

O *medo* atravessou o tempo e fez parte de nossa história desde sempre. Era o *medo* de quem foi arrancado do seu chão. *Medo* de não resistir à travessia por mar e terra. *Medo* dos castigos, dos trabalhos, do sol escaldante, dos espíritos daquela gente. *Medo* de andar, *medo* de desagradar, *medo* de existir. *Medo* de que não gostassem de você, do que fazia, que não gostassem do seu cheiro, do seu cabelo, de sua cor. Que não gostassem de seus filhos, das cantigas, da nossa irmandade. Aonde quer que fôssemos, encontrávamos um parente, nunca estávamos sós. Quando não éramos parentes, nos fazíamos parentes. Foi a nossa valência poder se adaptar, poder construir essa irmandade, mesmo sendo alvos da vigilância dos que queriam nos enfraquecer. Por isso espalhavam o *medo*. Eu fui apanhando cada palavra da fala de Severo, das muitas vezes que o vi contar, para guardar em meu pensamento (Vieria Junior, 2019, p.178, grifo nosso).

A narradora Belonísia afirma que para o povo negro o medo é um elemento que atravessa o tempo, desde os seus ancestrais, sequestrados de sua terra, capturados e transportados já em condição de escravizados, desprovidos de qualquer dignidade. Essa experiência já sinalizava uma vida de servidão, uma trajetória marcada pela presença do medo.

O medo, assunto tratado nesse trecho, também se vincula ao discurso memorialístico permeado pela dor e pelo medo da personagem Suzana, em *Úrsula* (2021), de Maria Firmina dos Reis. Especificamente, quando ela narra ao recém-liberto, Túlio, o momento de seu sequestro em África. Durante a travessia, experimentara diversos tipos de sofrimento para finalmente desembocar nos horrores de uma vida cativa, e cheia de privação, sendo constantemente acompanhada pelo medo. Em suas palavras: “Não sei ainda como resisti – é que Deus quis poupar-me para provar a paciência de sua serva com novos tormentos que aqui aguardavam” (Reis, 2021, p.94).

---

<sup>22</sup> Jurandir Freire Costa apud Nogueira, 2021, p.118.

Na passagem de *Torto Arado*, podemos perceber que o medo também está associado a elementos relativos às características do corpo negro e à aceitação dele. Em nossa sociedade, o negro é considerado “herdeiro desse passado histórico que se presentifica na memória social e se atualiza no preconceito racial” (Nogueira, 2016, p. 56). Assim, mesmo que a pessoa negra tenha consciência de sua condição e desse processo histórico-político, isso não significa que sua psiquê não possa ser afetada por esse fator, conforme salienta a autora.

Dessa forma, o medo é parte estruturante do cerceamento do sujeito negro na sociedade, tanto que, no trecho transcrito do romance, podemos perceber que essa ideia está projetada na própria organização textual. Mediante a reiteração da palavra medo, que vai entrelaçando as frases, delinea-se uma espécie de corrente, que projeta, pela repetição em pontos específicos, os elos que atam o negro a uma estrutura proporcional aos grilhões, objeto este tão simbólico do aprisionamento que posiciona o sujeito negro a essa consciência limitadora de sua própria humanidade. A linguagem configura o fechamento desse indivíduo dentro dessa conjuntura de perigo constante, que, inicialmente, aparece de maneira mais evidente e explícita, para, então, desdobrar-se em uma elipse do substantivo e, por fim, esmaecer-se, como uma situação naturalizada entre todos os negros, sendo uma circunstância que os une uns aos outros.

Em oposição ao fator acima mencionado, a narradora Santa Rita Pescadeira, traz para o corpo do texto uma cena em que podemos associar à construção imagética da quebra dessa corrente. O lugar onde os moradores de Água Negra enterravam seus mortos, o cemitério na Viração, estava fechado por determinação de Salomão, o novo proprietário da fazenda. Após o episódio da morte de Severo, a protagonista Bibiana, no momento do enterro, pede aos presentes que abram o portão: “Foram muitas *mãos* agitadas sacudindo o portão velho, como muitos antepassados haviam agitado o *corpo* para fugir dos castigos e grilhões do cativo. O portão tombou no chão como uma corrente se desfazendo no ar” (Vieira Junior, 2019, p. 209, grifo nosso). As mãos dos moradores, que se agitam para derrubar o portão, são comparadas aos corpos dos antepassados escravizados que também se agitavam para fugir dos castigos. Depreende-se que, na época dos escravizados, o movimento necessário era a ação de fugir do cativo; no entanto, no presente, os cativos são de outro tipo, como as imposições sobre os moradores de Água Negra, sendo, portanto, necessário a ação das personagens. Assim as mãos são trazidas à cena como elemento que, se mobilizado em conjunto, pode sobrepujar as imposições da atualidade. Essa ideia será aprofundada mais adiante.

Tendo trazido as reflexões sobre o corpo, pensemos, agora, na representação do corpo feminino negro, no romance em questão, e o espaço que ele ocupa na narrativa.

## 2.2 Voz e silêncio: o corpo como estatuto da linguagem

*Cada mulher sabe a força da natureza que abriga na torrente que flui de sua vida.*  
(Itamar Vieira Junior).

No que se refere aos estudos literários, as abordagens teóricas, a respeito da relação entre sociedade e literatura, nem sempre foram unânimes. Se, por um lado, há correntes que privilegiam a identificação do traço social na obra, também há as que defendem o oposto, colocando os aspectos formais na centralidade como fator decisivo durante o estudo do texto literário.

Antonio Candido (2006) elege a via do meio, o que exige um outro olhar para essa relação dentro do texto literário. Em seu ensaio, *Crítica e sociologia* (2006), o estudioso discorre sobre o entrelaçamento da obra com o fator social. Ele destaca que para a análise literária, o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (Candido, 2006, p. 14). Desta forma, não se procura analisar o fator social isoladamente, mas, sim, contextualizá-lo dentro da construção da obra.

O autor apresenta o conceito de *redução estrutural*, oferecendo uma alternativa às polaridades no campo da crítica literária, quanto à forma de analisar cada obra. De acordo com as postulações do teórico e para a análise literária em relação aos romances, procura-se estudar o fator social como estrutura literária e não como algo isolado na narrativa. A essa internalização dos elementos externos denomina-se redução estrutural, sendo entendida como

Na verdade, o que interessa à análise literária é saber, neste caso, qual a função exercida pela realidade social historicamente localizada para construir a estrutura da obra –, isto é, um fenômeno que se poderia chamar de formalização ou redução estrutural dos dados externos (Candido, 1993, p. 32-33).

Assim, compreendemos que a redução estrutural é o processo em que os fatores sociais são internalizados na obra contribuindo para a sua estrutura. Partindo da premissa de que o traço social pode ser visto funcionando e contribuindo para a estrutura da narrativa, nosso intento é investigar, por meio do discurso memorialístico, a representação do corpo feminino negro como estatuto da linguagem, seus desdobramentos e simbologia na obra *Torto Arado* (2019), de Itamar Vieira Junior.

Seguramente, a presença corpórea na narrativa é uma tônica que merece um olhar mais atento, pois, para além da configuração do corpo como uma estrutura física de um organismo vivo, o corpo na narrativa é o anúncio de uma presença e, sobretudo, de uma voz.

Conforme vimos, o romance tem como ponto de partida o acidente que marca para sempre a vida das irmãs Bibiana e Belonísia. Ainda na infância, fascinadas pela faca, objeto de estima da avó, elas sentem o desejo de prová-lo. Nessa experiência, ambas se ferem, no entanto, Belonísia tem sua língua decepada, o que lhe impõe uma vida de silêncio, conforme a passagem abaixo:

Coloquei a faca em minha boca, encantada com o brilho. E minha avó Donana se distanciava do mundo com seus pensamentos. Em minha mão aquele objeto pesou como uma rocha. Retirei-a de forma violenta quando percebi que o feitiço se voltaria para mim, eu que seria surpreendida por nossa avó. Bibiana estaria livre para negar até o fim. Quando retirei a faca e vi Bibiana sangrando, senti que algo na minha boca também havia se rompido. [...] morávamos distante, não haveria maneira de nos deslocarmos por tantas léguas com tanta frequência. No hospital da cidade mais próxima não havia médico que soubesse fazer o tratamento.  
Por isso me calei (Vieira Junior, 2019, p.126-127).

No trecho transcrito, percebemos que, a partir de uma brincadeira, algo irrevogável acontece na vida das personagens. E, ainda, para além do episódio em si, as condições sociais e de saúde, oferecidas aos moradores da fictícia Água Negra, também impossibilitaram que Belonísia tivesse uma melhor qualidade de vida, fato este que não ocorre apenas na ficção.

Nesse ponto, é interessante trazer à reflexão a simbologia que a faca pode nos remeter, elemento que atravessa toda a narrativa. O dicionário de símbolos, de Jean Chevalier (2001), apresenta um leque de significações relacionadas à imagem da faca. De maneira geral, todos os instrumentos de corte representam o princípio cósmico ativo (masculino) que penetra e modifica o princípio passivo (feminino). A importância desse simbolismo varia conforme as crenças e os valores de cada cultura. Para algumas culturas,

a faca, devido a sua ampla serventia, está relacionada ao trabalho; para outras, ela pode afastar influências maléficas; já, para alguns povos africanos, ela carrega o simbolismo fálico, também evidenciado por Freud; enquanto, em outras culturas, esse objeto também é associado à ideia de execução, morte, vingança ou sacrifício.

Nesse sentido, a faca, como imagem e simbologia fálica, parece funcionar como instrumento de silenciamento para as reflexões pretendidas em nossa análise. É importante ressaltar o fato de que, por muito tempo, o Brasil foi um grande império escravista, tendo sua força econômica baseada no tráfico negreiro. Diante desse fato histórico, depreende-se que, em nosso país, rege um sistema patriarcal com suas bases ancoradas no racismo, herança desse passado escravagista, no qual tinha como centro do poder o homem branco, o senhor e dono tanto das terras quanto das pessoas escravizadas e seus corpos. Desse modo, compreende-se que a vida das mulheres negras é historicamente constituída por inúmeras formas de violência e opressão, atravessadas por sistemas discriminatórios que criam desigualdades como raça, gênero e classe, entre outros.

Nesse momento, retomo o conceito de redução estrutural que, segundo Candido (1993 p. 9), é “o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo”. Assim, segundo as postulações do autor, é possível que o fator social, em *Torto Arado* (2019), o silenciamento do corpo feminino negro, contribua para construção do texto.

A partir do que foi exposto e levando em conta que, “sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana” (Candido, 2006, p.31), podemos repensar o episódio do corte da língua da personagem Belonísia como uma metáfora do silenciamento do corpo feminino negro, pois o sistema patriarcal é racista e é uma das formas de dominação que silencia e violenta mulheres negras em nossa sociedade, já que há poucos espaços (ou nenhum espaço) para que ela seja ouvida.

O silenciamento de mulheres é uma realidade em nossa sociedade, desde tempos imemoriais; e a literatura, ao tecer sua relação com a sociedade, desde há muito tempo, também registra, em narrativas antigas, esse tipo de opressão. Assim como Belonísia, que tem sua língua cortada, encontramos, em *As metamorfoses* de Ovídio (1992), situação semelhante com Filomena, que, após ter sido estuprada pelo rei e cunhado Tereu, tem sua língua decepada para não denunciar o crime ocorrido. Filomena, por meio da tecitura de um bordado, denuncia o abusador. Já em *Tito Andrônico* (2009), de Shakespeare, além

do corte da língua de Lavínia, suas mãos são decepadas para que seus agressores sigam em sigilo. Em ambos os casos, apesar da violência e a mutilação dos corpos femininos, como tentativa de silenciamento, as personagens, de alguma forma, conseguem sobrepujar o silenciamento e denunciar os abusadores.

Um outro exemplo de silenciamento na literatura, em que o corpo é alvo de violência, por meio da amputação, ocorre na narrativa *Mad Maria* (1980), de Márcio Souza, na qual um indígena tem suas mãos decepadas por ter roubado objetos de valor irrisório. No entanto, diferentemente de *Torto Arado*, em que o silenciamento é metaforizado pelo corte da língua, em *Mad Maria*, não há uma simbologia subentendida, a mensagem-cisão é mais direta, explícita, funcionando como uma espécie de metonímia: a parte pelo todo, levando em conta que a narrativa também aborda a dizimação da aldeia e etnia do indígena em questão.

Apesar de não se tratar do silenciamento de um corpo feminino negro, nesse exemplo, também temos um representante de um grupo historicamente marginalizado, em que seu o corpo também sofre uma violência como forma de silenciamento, ou seja em ambos os casos, o corpo metaforiza o social.

Em *A Criação do patriarcado: A história da opressão das mulheres pelos homens* (2019), Gerda Lerner traça, por meio de evidências históricas, o desenvolvimento dos conceitos e símbolos pelos quais as relações patriarcais foram incorporadas à civilização ocidental. De acordo com a autora, a dominância masculina é um fenômeno histórico que se iniciou a partir de um fato biologicamente determinado, e se tornou uma estrutura criada e reforçada pelos termos culturais ao longo do tempo.

Lerner (2019) destaca a relação estabelecida, ao longo da história, entre a dominação das mulheres e a escravidão. A autora observa que a opressão de mulheres não apenas precedeu a escravidão como também a possibilitou. Segundo suas pesquisas, conforme o aparato do Estado se complexava, os papéis das mulheres se tornavam mais restritos. A confluência de diversos fatores resultou na assimetria sexual e divisão desigual de trabalhos. Além disso, as relações de parentescos, associadas à extensão de poder, resultaram na comercialização das mulheres para o casamento, ou seja, a sexualidade e a capacidade reprodutiva das mulheres tornaram-nas mercadoria para servir aos interesses familiares.

Nesse sentido, as mulheres eram consideradas um grupo com menos autonomia que os homens. A inferioridade atribuída às mulheres permitiu “a transferência desse estigma a qualquer outro grupo que seja escravizável. A subordinação doméstica de

mulheres criou o modelo com base no qual a escravidão se desenvolveu como instituição social” (Lerner, 2019, p.182).

Sendo o patriarcado um sistema organizado e histórico de dominação e opressão de mulheres, ele também comunica o silenciamento delas, especialmente, o das mulheres negras, que além da questão do gênero, também são atravessadas por formas de opressão, como raça entre outros. No início da segunda parte do romance, Belonísia relata um sonho que tinha repetidamente. Por meio da narração onírica, ela apresenta alguns elementos estéticos e simbólicos que colaboram para a construção da imagem do patriarcado e suas consequências na narrativa. Observemos a passagem a seguir:

Corria em meio à caatinga antiga de árvores altas, buscando a vereda para casa, quando pedaços da pele de meus braços ficaram enganchados nos espinhos de tucum. Nem dia, nem noite, e a terra assava meus pés com a quentura que emanava. *Surgiu um homem bem vestido de pele branca* e igual cavalo branco, sorrindo, *cerrando a trilha* por onde eu corria. Eu *tentava escapar* por outros rumos, gritava, *mas estava tudo cercado*. O arame brilhante como a prata ladeava a terra e só restava tucum, mandacaru, palma, jenipapeiro e pau seco. Não podia retornar para casa. Até que vi uma pedra que irradiava luz, luzia feito uma joia preciosa. Pus a mão sobre ela. O que de longe parecia uma pedra era um pedaço de marfim que não se movia do chão, parecia ter o peso do mundo. Com as duas mãos tentei levantar até que o marfim saiu, com o metal polido, puro brilho, a faca de Donana, perdida, que voltava para minhas mãos. [...] Ao retirar o punhal de minha avó do chão seco percebi que sangrava, e um rio vermelho começou a correr pela terra (Vieira Júnior, 2019, p.91-92, grifo nosso).

Embora a mulher seja detentora de muitas capacidades e habilidades, ao longo da história, ela foi subjugada pelo homem, sobretudo pelo homem branco, o qual muitas vezes silenciou, ridicularizou e desacreditou seus talentos. Na passagem transcrita, por meio das memórias tecidas pela narradora, é possível perceber que o patriarcado aparece como instrumento de tentativa de coação e controle do poder feminino, pois assim como a faca que decepou a língua de Belonísia, impondo-lhe o silêncio; no sonho narrado, a cerca funciona como construção imagética do cerceamento do corpo feminino negro, provocando um efeito de retirada e restrição, fazendo com que a mulher permaneça nos domínios do homem branco que ocupa o centro e detém o poder financeiro.

No sonho, a cerca impede a personagem de voltar para sua casa. Podemos entender que esse arame colabora para que a mulher se distancie de sua própria essência, pois como mulheres também somos influenciadas ideologicamente pelo patriarcado e, muitas vezes, inconscientemente, contribuímos para sua perpetuação e para a negação dos

nossos próprios direitos, pois a “visão androcêntrica é legitimada pelas próprias práticas que ela determina” (Bourdieu, 2020, p. 60).

Em relação à Belonísia, também foi nos limites da cerca que a personagem se sentiu ao se casar com Tobias; uma vez que, devido aos maus tratos que sofria, ela não se sentia à vontade na casa ou na presença dele, sentia-se uma intrusa, sem forças, pois “ali, na casa do homem com quem vivia, nos limites daquele casebre de paredes que ruíam, era uma intrusa. Não me sentia à vontade para reagir [...]” (Vieira Junior, 2019, p. 117). Depreende-se, portanto, que, nessa situação, nada pertencia a Belonísia, pois a terra não era dela, a casa não era dela e tampouco seu corpo e sua sexualidade lhe pertenciam, conforme trataremos mais adiante.

Outro ponto para o qual chamamos a atenção é a possível relação estabelecida entre o patriarcado e a terra. Ao retirar o punhal do chão – corpo da terra –, que é apresentada como feminino ao longo da narrativa, a terra sangra, formando um rio, imagem que se ancora ao título da terceira parte do romance: *Rio de Sangue*. O sangramento e as feridas da terra nos remetem às consequências do patriarcado, não somente para o corpo feminino negro, mas também para a própria “mãe terra”, pois é, a partir da ganância pelo poder, que ela vem sendo destruída, invadida, violentada e usurpada.

Na narrativa, a morte de Severo se dá pela disputa da terra e negação do direito de possuí-la: “Severo estava caído. A terra seca aos seus pés havia se tornado uma fenda aberta e nela corria um rio de sangue” (Idem, p. 199). Assim, percebemos que os limites do corpo são transpostos aos limites da terra, do território. Dentro da simbologia do sonho mencionado, Belonísia surge como a que representa muitas outras, pois dentro dessa terra usurpada e controlada, também existem mulheres que são violentadas e silenciadas.

Seria possível para a mulher negra sobrepular as cercas do patriarcado impostas a ela na sociedade? A narrativa sugere caminhos para romper o silenciamento de corpos femininos negros?

Até aqui, evidenciamos que o silenciamento histórico, ao qual as mulheres negras foram (e são) submetidas, pode ser visto como traço social que mobiliza a narrativa, ou seja, o externo, “não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (Candido, 2006, p.14). No entanto, compreendemos que a narrativa apresenta a resistência como outro movimento que se contrapõe à tentativa de silenciamento, movimento do qual nos ocuparemos, a partir de agora.

Após o corte da língua, a palavra “arado” foi escolhida por Belonísia para tentar voltar a falar: “Passado muito tempo, resolvi tentar falar, porque estava sozinha me embrenhando na mesma vereda que Donana costumava entrar. Ainda me lembro a palavra que escolhi: arado” (Vieria Junior, 2019, p. 127).

Antes, valeria a pena pensar sobre qual seria a “vereda” mencionada pela narradora. Podemos cogitar o seu sentido literal, indicando o caminho da mata na qual a matriarca costumava entrar. No entanto, também somos instigados pelo sentido metafórico da palavra associado à trajetória de vida de Donana. Isso porque ela fora viúva por várias vezes, e enfrentou um casamento marcado pela violência do seu companheiro. Afinal, Belonísia também estava em um casamento abusivo, o qual mais tarde também culminaria em viuvez.

De volta à palavra *Arado*, segundo a narradora, o motivo de sua escolha era o fato de admirar tanto o vocábulo quanto o som provocado por ele. Além disso, afirma que se deleitava ao ver o pai arando a terra para semear. No entanto, ao enunciar o termo eleito, e contrariando suas próprias expectativas, sua tentativa é frustrada, pois o que ouve é um som indecifrável. Assim, para Belonísia, seu arado se torna torto, que, ao invés de preparar a terra para germinar, a deixava estéril e árida, conforme observamos na passagem a seguir:

O som que deixou minha boca era uma aberração, uma desordem, como se no lugar do pedaço perdido da língua tivesse um ovo quente. Era um arado torto, deformado, que penetrava a terra de tal forma a deixa-la infértil, destruída, dilacerada. Tentei outras vezes, sozinha, dizer a mesma palavra, e depois outras, tentar restituir a fala ao meu corpo para ser a Belonísia de antes, mas logo me vi impelida a desistir (Vieria Junior, 2019, p. 127).

Mais uma vez nos sentimos instigados a recorrer a Chevalier (2001) para pensarmos sobre os possíveis significados da palavra *arado*. Segundo o Dicionário de símbolos e mitos, “arado” é o “símbolo de fertilização: a relha do arado representa o membro viril que penetra o sulco, e este, por sua vez, é o equivalente do órgão feminino”. Sendo assim, o movimento de arar a terra, rasgando-a para depois depositar a semente, pode ser visto como a própria fecundação, o nascimento de uma colheita.

Em oposição ao que a protagonista esperava, o arado pronunciado era dilacerante para ela, sendo o reconhecimento de sua incapacidade de falar o que, de certa forma, a tornava infértil e estéril de palavras, pois seu corpo não possuía mais a ter habilidade da fala. A princípio, a tentativa de romper o silêncio funcionava como uma espécie de flagelo que ela impunha a si mesma, era como se a “faca de Donana pudesse me percorrer por

dentro, rasgando toda a força que tentava cultivar desde então. Como se o arado velho e retorcido percorresse minhas entranhas, lacerando minha carne” (Vieira Junior, 2019, p.127). Deste modo, a pronúncia dessa palavra, que ela tanto gostava, torna-se torturante, pois espelha em seu corpo a materialização da lembrança de sua limitação física. Entretanto, essa situação vai ganhando novos contornos e o que antes era um flagelo passa a operar como forma de extravasamento de dor e revolta, especialmente diante da violência e dos maus-tratos dispensados pelo marido Tobias.

É por meio de sua voz mutilada que Belonísia grita, pois, segundo ela, suas palavras também eram pronunciadas por outras: “eram gritadas por minhas ancestrais, por Donana, por minha mãe, pelas avós que não conheci e que chegavam a mim para que as repetisse com o horror de meus sons” (Idem, p.128). Ainda que tais palavras fossem incompreendidas e sonoramente disformes, o ato de reproduzi-las figura a indignação diante do sofrimento ao qual muitas mulheres de sua linhagem foram submetidas e, mesmo ressoando dor, também representavam força e resistência.

Diversas áreas do conhecimento podem conceituar a resistência, porém, aqui partimos da compreensão de que resistência é o ato de opor-se a uma força contrária. Bosi (2002) afirma que, a princípio, resistência não é um conceito estético, mas, sim, ético. No entanto, por meio da narração e da escrita, é possível trazer para o texto ficcional toda a fenomenologia de resistência de um eu aos valores ou antivalores do meio no qual está inserido, transpondo assim para o texto a subjetivação do fenômeno ético da resistência como processo inerente à escrita.

Esse movimento que a personagem Belonísia faz ao tentar reproduzir palavras, mesmo tendo consciência de sua limitação física, figurando como resistência, nos leva a pensar nas estratégias que a narrativa apresenta frente ao silenciamento dos corpos femininos negros:

Uma seria a voz da outra. Deveria se aprimorar a sensibilidade que cercaria aquela convivência a partir de então. Ter a capacidade de ler com mais atenção os olhos e os gestos da irmã. Seríamos as iguais. A que emprestaria a voz teria que percorrer com a visão os sinais do corpo da que emudeceu. A que emudeceu teria que ter a capacidade de transmitir com gestos largos e também vibrações mínimas as expressões que gostaria de comunicar. [...] Foi assim que me tornei parte de Belonísia, da mesma forma que ela se tornou parte de mim. Foi assim que crescemos, aprendemos a roçar, observamos as rezas dos nossos pais, cuidamos dos irmãos mais novos. Foi assim que vimos os anos passarem e nos sentimos quase siamesas ao dividir o mesmo órgão para produzir os sons que manifestavam o que precisávamos ser (Vieira Junior, 2019, p. 23-24).

A passagem transcrita revela que, em contraponto à tentativa de silenciamento, é, após o episódio do corte da língua, que as irmãs se aproximam mais uma da outra, vivendo uma espécie de simbiose que não apenas permite que a comunicação flua, mas que todo um sistema de vivência e cultura seja apreendido por elas e posto em movimento. Torna-se necessário resistir e encontrar outras formas de viver diante da realidade que lhes é apresentada.

A partir dessa conjuntura, somos instados a analisar outro ângulo apontado pela narrativa: a do corpo, enquanto estatuto da linguagem e mecanismo de resistência. Esse corpo, em movimento, em *performance*, encontra outras formas de se fazer ouvir, de se tornar visível e de agir sobre o mundo, culminando assim em corpo-memória.

Entre as inúmeras possibilidades de conceituar a *performance* dentro da literatura, Zumthor (2007) afirma que a *performance* é um saber-ser, “é um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein*<sup>23</sup>, comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo” (2007, p.31), ajudando-nos a compreender a dinâmica aqui abordada, em que a *performance* está diretamente associada à presença corporal e seu comportamento num determinado espaço e tempo.

Conforme o que já foi exposto, entendemos que *Torto Arado* não apresenta apenas a tentativa de silenciamento do corpo feminino negro, metaforizado pelo corte da língua, como elemento externo estruturante da narrativa, mas apresenta também as estratégias de resistência desse corpo para se reinscrever no mundo. Assim há, na narrativa, um confronto entre esses dois movimentos que regem e estabilizam a construção do texto. Vejamos um outro trecho da narrativa que pode demonstrar essa ocorrência.

Após o assassinato de Severo, esposo da personagem Bibiana, a polícia, que parecia investigar a morte, conclui que ele foi morto devido a uma disputa do tráfico de drogas, pois haviam encontrado uma plantação de maconha numa área próxima. Bibiana, ao saber desse fato, que manchava a memória do esposo, resolve reunir a comunidade. A passagem, a seguir, é narrada por Santa Rita Pescadeira:

Antes que pudesse começar a falar diante dos vizinhos e parentes, Bibiana sentiu seu corpo tremer de desconforto, ao ver que Salomão a observava de longe, de cima de um cavalo, acompanhado do atual gerente. Logo depois ele apareceu, colocando-se à sombra de um jatobá. Queria intimidá-la. Sua presença tinha a clara intenção de silenciar aquela reunião, ou, no mínimo, fazer com que se medissem bem as palavras antes de lançá-las para fora da boca. [...] Mas não havia volta: Bibiana estava tomada pela revolta. Dirigiu seu olhar para os

---

<sup>23</sup> Termo da filosofia fenomenológica heideggeriana.

moradores que esperavam sua palavra, embora percebesse vez ou outra alguém olhar com indignação para a direção de Salomão. Bibiana tremeu de forma visível quando pediu que silenciassem para que pudesse falar. Belonísia desviou o olhar, temendo ser tomada do mesmo medo que a irmã evolava. Mas sua segurança cresceu quando iniciou o discurso. Subitamente, o tremor deu lugar a uma voz forte, segura, que foi persuadindo os presentes (Vieira Junior, 2019, p.218-219).

De acordo com nossa percepção, há nessa passagem exemplo dos movimentos mencionados anteriormente, sendo a tentativa de silenciamento representada por Salomão, novo dono da fazenda Água Negra, enquanto o movimento de resistência é figurado por Bibiana; ambos atingem seu propósito estético no texto mediante a performance do corpo.

No trecho, ainda que Salomão não diga uma única palavra, por meio de sua presença corpórea, tenta intimidar Bibiana. Inicialmente, ele aparece na cena ao longe, observando e montado a cavalo; depois, desce e se aproxima. Assim a ausência das palavras também significa, pois, segundo a narradora Santa Rita, seu intento não era apenas intimidar Bibiana, mas silenciar a reunião. Entre as falas de Bibiana, Salomão tenta chamar a atenção para si, ainda que de forma discreta: “As botas de Salomão pisavam a terra moendo torrões e o som ressoava nos breves silêncios entre uma fala e outra” (Vieira Junior, 2019, p.220). Salomão não quer passar despercebido pelos presentes, portanto, marca sua presença, a qual é sentida por todos, trazendo impressões diversas para aqueles que ali estão; pois, “alguns moradores se voltavam para observá-lo e segredavam entre si as impressões daquela presença” (Idem p.220). Desse modo, a presença corpórea de Salomão em uma reunião na qual não era bem-vindo performa o poder, a tentativa de coerção.

O movimento de resistência, por sua vez, é performatizado pela presença corpórea de Bibiana, que, inicialmente, sente-se incomodada pela presença de Salomão naquela reunião, visto que sabe que a intenção dele é amedrontá-la. Apesar de estar visivelmente intimidada e hesitante, pois todo o seu corpo treme, Bibiana, que a princípio é descrita pela narradora como insegura, alcança coragem para seu discurso, por meio das memórias que compartilha com os ouvintes. É na história dos primeiros moradores da fazenda e de seus ancestrais que ela encontra sua força. Essa mudança não apenas ocorre na voz de Bibiana, que se torna segura, mas todo o seu corpo é atravessado pela coragem emanada das memórias que a invadem.

Nesse sentido, a memória que, como vimos, tem uma relação indissociável com a identidade, contribui para persuasão dos presentes. Em sua fala, a personagem traz à

lembrança o que os torna comunidade, ela se recorda das tradições dos moradores de Água Negra, como as festas do Jarê, que eram lideradas pelo seu pai Zeca Chapéu Grande, e da sabedoria que eles têm para cuidar da terra e cultivá-la, sendo a terra não apenas um território, mas a extensão de seus corpos, pois são parte dela.

Bibiana também lembra do trabalho de consciência política que o marido Severo estava fazendo na comunidade, antes de ser assassinado. Ela também compartilha a trajetória de sua família que, em busca de novos conhecimentos, saíram da fazenda para depois retornarem de vez para junto dos seus. Bibiana traz ainda à memória a história daqueles que vieram antes deles, daqueles que foram escravizados nas guerras ou na busca por diamantes na região da Chapada, pois esse povo também vagou em busca de terra e dignidade para viver.

É por meio dessa memória ancestral que a personagem questiona a liberdade dada a seu povo e convida a todos a pensarem sobre as condições de trabalho na fazenda, que, geração após geração, ainda são submetidos a uma infinidade de imposições e limitações, inclusive do direito de possuir a terra ou enterrar seus mortos ali.

Percebemos, também, que não apenas no trecho transcrito, mas na passagem como um todo, que abarca a narração da reunião de Bibiana com os moradores, há, em vários momentos, palavras e gestos relativos tanto ao silêncio quanto ao rompimento deste, bem como as ações e comportamento das personagens, seja de receio, de intimidação ou de enfrentamento. No entanto, de forma mais enfática e clara, são as atuações corporais de Salomão e Belonísia que representam esse confronto.

Em *A sociologia do Corpo* (2007), Le Breton nos diz que existir é mover-se em determinado espaço e tempo, e que a extensão da experiência do homem é atingida pela corporeidade, pois seja como “emissor ou receptor, o corpo produz sentidos continuamente e assim insere o homem, de forma ativa, no interior de dado espaço social e cultural” (2007, p. 08). Essa asseveração do autor vai ao encontro do que Zumthor (2007) afirma acerca da performance associada à presença corporal e seu comportamento. Dessa forma, na passagem transcrita do romance, o corpo feminino negro, correspondido por Bibiana, apresenta uma performance bastante simbólica, passando de uma atitude de medo e insegurança para uma postura de resistência política. Ela questiona não apenas as condições de vida dos moradores de Água Negra, mas todo um sistema vigente em nossa sociedade que tem perpetuado as desigualdades sociais, pois poucos continuam sendo beneficiados com o trabalho de muitos, às vezes, até sem remuneração. Assim, Bibiana traz para seu discurso a reflexão de que suas vidas pouco diferem do período anterior a

abolição da escravidão, afinal, essa condição era “a mesma escravidão de antes, fantasiada de liberdade” (Vieira Junior, 2019, p. 220).

Sob tal perspectiva, a tônica dada às mulheres negras, em *Torto Arado* (2019), não é de submissão e fragilidade, mas de força e resistência, pois, coletivamente, tecem uma rede de apoio para sobrevivência e preservação dos saberes culturais. A exemplo, as personagens Bibiana e Belonísia que, para sobreviverem e garantirem a voz, atribuem um novo sentido ao acontecimento do passado, introjetando uma resistência ao silenciamento forçado através desse apoio mútuo.

Esse traço de resistência e ressignificação é bem marcado pelas personagens femininas, especialmente por Belonísia, que, mesmo diante de suas limitações físicas, o seu estado de mudez não a impediu de aprender outras formas de se posicionar, tornando-se uma das líderes da comunidade e referência de luta, já que aprendeu e “sentiu que desde sempre o som do mundo havia sido a sua voz” (Vieira Junior, 2019, p. 248). Assim, o corpo feminino negro se configura como estatuto de linguagem, uma forma de resistência, por meio do qual se reinscreve no mundo, com sua relação profunda e sagrada com a terra, na preservação das danças e ritos do Jarê, na vivência diária e nas relações com o outro, e, sobretudo, se reinscreve por se reconhecer e ser presença no mundo.

Nesse sentido, ainda que o corpo feminino negro seja alvo da tentativa de silenciamento, conforme discutiremos, é a partir do discurso memorialístico, a voz dada às narradoras, que podemos observar os movimentos de resistência que se opõem à tentativa de silenciamento. Percebemos, portanto, que *Torto Arado* é regido pela presença desses dois movimentos, silenciamento e resistência, os quais são transpostos para o texto de forma a contribuir para a sua estrutura.

### **2.3 À margem do corpo: o desejo silenciado**

*Cada hora sua agonia.  
(Itamar Vieira Junior)*

Ainda perseguindo as relações estabelecidas entre literatura e sociedade, percebemos que tratar dos silêncios, que envolvem o corpo feminino negro, impulsiona-nos a falar de sexualidade e desejo, sendo estas questões bastante complexas, pois, historicamente, elas são marcadas pela violência, estereótipos e preconceitos. Alguns estudiosos contribuirão para trilharmos esse caminho, para os possíveis entendimentos

acerca do desejo da personagem Belonísia e de como outras formas de manifestações sexuais são trazidas na narrativa, de modo a contribuir para a economia do texto. Começemos com alguns aspectos de ordem histórica:

Em *Mulheres, Raça e Gênero* (2016), Angela Davis traz importantes considerações, dentro do contexto americano, sobre a questão da mulher negra. A autora faz um sobrevoo histórico e resgata as bases do sistema escravagista em que as pessoas negras eram vistas como mercadoria, tirando-lhes a humanização. Dentro desse sistema, elas eram alvos de coerção, domínio e controle, materializados em atos de tortura, estupro e outras formas de violência. A mulher negra escravizada era considerada pelo homem branco desprovida de desejos, uma vez que seus corpos não lhes pertenciam e eram alvo de satisfação dos senhores, além de serem tratados como instrumentos econômicos para a reprodução, já que seus filhos eram frequentemente vendidos. Na obra, a autora também destaca as estratégias de resistência e luta adotadas por essas mulheres.

Embora Davis trate de outro contexto histórico e cultural, no Brasil, a realidade das mulheres negras escravizadas também apresentou desafios semelhantes. Pacheco (2013), ao discutir as especificidades da experiência da mulher negra e de como seu corpo era visto dentro do contexto histórico brasileiro, demonstra que o silenciamento da sexualidade da mulher negra também nos remete ao período escravagista.

De acordo com a autora, os senhores não apenas exploravam o trabalho da mulher escravizada, mas também o seu corpo, que era visto como mercadoria e alvo de investidas sexuais. Assim, essas mulheres eram vítimas de exploração econômica e sexual, sujeitas a ataques e estupros, em relações não consentidas, uma vez que, como mulheres escravizadas, eram submetidas a essa prática. Isso contrasta com o pensamento de que existia uma democracia racial, na qual as relações entre senhores e escravizadas eram consensuais. Esse pensamento, conforme destaca Lélia Gonzalez (1982), reproduz a ideia de que as práticas afetivo-sexuais da mulher negra eram “promíscuas”, sendo, portanto, carregada de estereótipos e preconceitos.

Nessa sessão, tentando seguir o método proposto por Antonio Candido sobre a internalização dos elementos externos na narrativa, notamos que os movimentos de tentativa de silenciamento e resistência, em *Torto Arado*, como apresentado anteriormente, também se estendem ao campo da sexualidade, conforme demonstraremos.

Um leque de significações se abre frente à questão do silenciamento do corpo feminino negro e, partindo desse pressuposto, depreendemos que o desejo feminino também é silenciado. É importante frisar que desejo silenciado não significa

necessariamente ausência deste, mas, sim, que ele é desconsiderado. Voltaremos a este ponto mais adiante, cabe, agora, focarmos no desejo sob a ótica da narradora.

“E de fato, sentia vontade de desviar meu olhar para saber onde iria com a bebedeira a que se entregava nessas noites. Mas continha o meu querer, me lembrava da minha condenação ao silêncio, da minha timidez rude, arisca, que me fazia selvagem e afastava as pessoas.

Desviei muitas vezes meu olhar para evitar os olhos dele. Mas quando percebia sua distração em outras moças e pessoas, ou sua dedicação no serviço, o observava ao longe e sentia o interesse crescer. Meu corpo se descontrolava como um potro, suave, exalava odores, tremia, fazia movimentos que levavam o coração à boca. Me lembrava da chegada de Severo ainda menino a Água Negra. Mas não havia toda essa potência no desejo, era algo bom como asas frágeis se movendo em meu corpo. Agora eu era uma fruta amadurecida convidando os pássaros a me bicarem, como os chupins que espantávamos dos arrozais até pouco tempo atrás (Vieira Junior, 2019, p. 107-108).

Na passagem transcrita, Belonísia demonstra sentir em seu corpo a manifestação e a descoberta do desejo, entendido aqui como a pulsão do corpo, reverberada em vontade de se conectar com o outro ou consigo mesma. Inicialmente, a personagem se sente atraída por Tobias, porém além sua timidez natural, o seu estado de mudez é um lembrete de que deve se conter. Nesse sentido, percebemos que a personagem fica entre a demonstração desse desejo e o não merecimento de ser desejada e amada, pois a consciência de sua condição física a faz recuar.

A narração sensorial é característica predominante do discurso memorialístico de Belonísia, acionando o corpo para o texto, ainda que conscientemente tentasse frear essa vontade, seu corpo denuncia a potência de seu desejo. Era a primeira vez que Belonísia experimentava tais sensações, por isso não tinha total controle; seu corpo tremia, suave e exalava odores.

É interessante observar, no excerto anterior, as comparações relativas à natureza. A princípio, o corpo da personagem é comparado a um potro, reforçando a ideia de falta de controle. Em seguida, menciona-se a transformação física, fazendo uma analogia entre o desabrochar de seu corpo e uma fruta madura. A personagem faz menção aos pássaros chupins, os quais ela espantava das plantações quando criança, juntamente com os irmãos. A passagem de menina para jovem-mulher é bem marcada pela ênfase dada à expressão “pouco tempo atrás”, revelando que a infância havia ficado para trás. A personagem não se enxerga mais como menina, pois, ao invés de espantar os “pássaros”, agora, seu corpo os convida a experimentarem e sentirem seu sabor.

Outro ponto que merece atenção é uma situação comum na vida de muitas mulheres do campo na nossa sociedade, em que seus corpos são submetidos a uma norma patriarcal. Isso porque elas se casam bem jovens, muitas vezes, com homens bem mais velhos, como ocorre com Belonísia; pois, segundo a narrativa Tobias, ele tinha idade para ser seu pai.

Essa situação, ainda naturalizada em muitas comunidades, é também assinalada pela narradora Bibiana, ao falar do assédio dos homens às “meninas que chegavam na mocidade”; e que tanto ela como a irmã, por serem filhas de Zeca Chapéu Grande, eram quase intocáveis, o que não impedia seus corpos de serem alvos de “olhares invasivos que nos despetalavam como flores”, diferentemente do que ocorria com outras jovens que acabavam cedendo a insistência das abordagens, “sucumbiam ao domínio do homem” e saiam de casa com a permissão de seus pais, com “seus corpos ainda em formação” (Vieria Junior, 2019, p. 54).

Quanto à Belonísia, inicialmente, ela nutre expectativas positivas em relação ao futuro marido Tobias, pois afirma ter o desejo de ser levada para seu rancho para que pudessem cuidar um do outro. Em suas palavras: “queria que cuidasse de mim, eu cuidaria dele” (Idem, p.104). Belonísia manifesta o interesse de experimentar a vida com outra pessoa, denotando seu desejo de ser amada. É importante frisar que a narradora ainda era uma jovem de dezesseis anos e suas expectativas acerca do casamento eram influenciadas pelo exemplo da relação dos próprios pais.

A narradora nos conta que, devido à sua condição física, suas possibilidades de encontrar alguém para formar uma família eram poucas, por isso decidiu ir viver com Tobias. Não existe amor ou afinidade nessa decisão. Nesse ponto da narrativa, notamos uma estratégia alcançada pelo tom de misticismo que permeia o texto como um todo em vários pontos. A narradora faz uma antecipação que prepara o leitor para determinados acontecimentos, e, nesse caso, especificamente, a prolepse é a sensação que ela tem quando o pai lhe fala das intenções de casamento de Tobias. A primeira imagem que lhe vem à mente, como se fosse um aviso místico, é da avó Donana com suas histórias e vivências, e o leitor pode entrever que a personagem passará por momentos desafiadores assim como a avó.

A primeira experiência sexual de Belonísia é comparada por ela como qualquer outro trabalho, porém aquele ela ainda não havia realizado, seu relato também não sinaliza a existência de afeto, mas a sensação de solidão, conforme passagem abaixo:

Depois que ele me deitou na cama, beijou meu pescoço e levantou minha roupa, não senti nada que justificasse meu temor. Era como cozinhar ou varrer

o chão, ou seja, mais um trabalho. Só que esse eu ainda não tinha feito, desconhecia, mas agora sabia que, como mulher que vivia junto a um homem, tinha que fazer. Enquanto ele entrava e saía de mim num vai-e-vem que me fez recordar os bichos do quintal, senti um desconforto no meu ventre, aquele mesmo que me invadiu pela manhã com o trotar do cavalo. Virei minha cabeça para o lado da janela. Tentei olhar pelas frestas a luz da lua que tinha despontado no céu mais cedo. Senti algo se desprender de seu corpo para meu interior. Ele se levantou e foi se lavar com o resto de água. Abaixei minha roupa e fiquei de costas com os olhos no teto de palha procurando filetes de luz. Procurando alguma estrela perdida, que se apresentasse como uma velha conhecida, para dizer que não estava sozinha naquele quarto (Vieira Junior, 2019, p. 114-115).

É possível que o termo “relação” sexual não seja o mais adequado, uma vez que *relação* implica conexão entre dois. De acordo com a passagem, percebemos apenas a *ação* de Tobias e o total apagamento da participação de Belonísia, sendo para ela uma experiência solitária, desprovida de afeto e preocupação com o prazer e o desejo. Segundo a teórica Saffioti (2015), dentro do patriarcado, as mulheres são vistas como objetos de satisfação sexual dos homens, ou seja, a satisfação e o gozo sexual são destinados apenas ao homem, enquanto à mulher cabe apenas estar disponível tanto para os afazeres domésticos, quanto para a reprodução de herdeiros e de novas reprodutoras. Esse pensamento é evidenciado na postura de Tobias que não demonstra nenhum afeto, apenas se preocupa com a sua própria satisfação sexual.

Outro ponto a ser considerado, diz respeito às expectativas sexuais, como Bourdieu (2002) afirma, existe uma distância entre as expectativas dos homens e das mulheres. Estas últimas são socialmente preparadas para vivenciar uma sexualidade que envolva intimidade e afetividade, enquanto o homem concebe a sexualidade como um ato mais agressivo, com foco na penetração. O “ato sexual em si é concebido pelos homens como forma de dominação, de apropriação, de “posse” (2002, p.40).

Ainda sobre a experiência da narradora, no dia seguinte à passagem transcrita, a protagonista recebe a visita da mãe Salustiana e da irmã Domingas. Não há menção sobre a experiência sexual de Belonísia, nem antes e tampouco depois.

Segundo Foucault (1988), a partir do XVII, houve uma “explosão discursiva” em relação ao sexo. A igreja, por meio da confissão, trouxe o sexo para o nível da linguagem, podendo controlar e intervir na sexualidade dos fiéis. A necessidade de regular o sexo não pela proibição, mas pela utilidade pública, fez com que outros esforços, além da igreja, fossem feitos com o intento da formulação de discursos racionais sobre o sexo. Na educação, por exemplo, houve uma extensa produção literária com preceitos e conselhos médicos edificantes, além da própria medicina e da psiquiatria. Ou seja, diversas áreas

elaboraram discursos e trouxeram o sexo para o campo da linguagem exaustivamente, valorando-o como segredo.

Dito de outra forma, desenvolveu-se, então, controles sociais, cujo foco não era a proibição de se falar sobre o sexo; pelo contrário, falava-se dele, de outra maneira e por outras pessoas, com objetivos específicos, saindo da zona da culpa para a classificação. Pois, em torno do sexo, esses controles sociais “irradiaram os discursos, intensificando a consciência de um perigo incessante que constitui, por sua vez, incitação a se falar dele” (Foucault, 1998, p.33).

Ainda que o sexo tenha estado sob holofotes na produção de discursos na sociedade, saindo dos limites das paredes dos quartos e alçando diversos espaços sociais, como a medicina, educação e a mídia, ainda existem lugares em nossa sociedade que são permeados por uma série de *tabus* que envolvem a sexualidade, especialmente a feminina. Seriam os reflexos de uma cultura machista que coloca a mulher em um papel ainda de submissão?

O fato é que fatores como julgamento social, religião, educação entre outros contribuem para que algumas comunidades se limitem a falar sobre o sexo, sobretudo as mulheres. Para elas, parece-nos tratar-se de um esquema de esconde e mostra, dando espaço para o desconhecido e para sentimentos como vergonha, medo e culpa, influenciando negativamente a vida sexual de muitas mulheres, já que a falta da devida informação faz com muitas vivenciem situações similares ao relato da narradora Belonísia. Nesses casos, a vergonha é um dos fatores predominantes para a não abordagem do tema com as filhas, o que as coloca em um lugar de aprendizagem solitária e de insegurança.

No romance, por exemplo, Belonísia menciona a suposta vergonha que a mãe sente: “Se não fosse a vergonha, teria me perguntado se me fiz mulher direito durante a noite, se ele tinha sido respeitoso comigo” (Vieira Junior, 2019, p.115). A questão que a personagem traz sobre o que a mãe teria dito, para além da vergonha em tratar do tema, é um enunciado bastante assertivo: a expressão “se me fiz mulher”, indica uma ação que cabe apenas a um, refletindo, assim, a solidão que Belonísia sentiu durante o ato sexual, uma vez que não houve envolvimento afetivo e nem conexão sexual.

Vale também pensar sobre os sentidos que podem estar envolvidos no adjetivo “direito”, indicando que sobre a mulher recai uma certa responsabilidade, devendo demonstrar uma determinada desenvoltura, ainda que não saiba muito sobre o assunto, conformando um viés contraditório. Isso porque, por meio da construção de *tabus*, não se

fala explicitamente sobre o sexo com essas mulheres; e, ao mesmo tempo, exige-se delas uma postura tida como correta durante o ato sexual.

Não há menção alguma ao afeto e carinho. Estariam estes implícitos no termo “respeitoso”, ou seria naturalmente o prazer e os sentimentos femininos, durante a relação sexual desconsiderados? É importante frisar que todos esses questionamentos são feitos a partir de uma suposição de Belonísia, o que demonstra que, de fato, ela não ouviu da mãe tais palavras, evidenciando que a personagem já tinha esses valores internalizados, os quais advêm da sociedade patriarcal, que regula o comportamento feminino, por meio de normas, nas quais o desejo e prazer feminino são postos de lado.

Um das marcas do patriarcado é a demarcação de lugares estabelecidos para homens e mulheres, além da disposição sexual da mulher em servir ao homem, os cuidados com a casa e com o marido são papéis exclusivamente femininos. Na narrativa, o reflexo desse pensamento é percebido na atitude da personagem Belonísia que sentia que deveria estar disponível para servir até mesmo a refeição ao marido; pois, nesse momento, ela “parava o que estivesse fazendo para servi-lo” (Vieira Junior, 2019, p.115).

Esse sistema, historicamente enraizado na sociedade, mantém-se não apenas por meio do machismo, mas, também, por meio da educação que as mulheres recebem, levando-as a ocupar lugares de submissão e, em muitos casos, a aceitá-los por diversos fatores. Como exemplo disso, temos a própria personagem em questão, que, mesmo infeliz com a mudança de comportamento de Tobias e suas constantes agressões verbais, ainda se preocupava com a opinião dos vizinhos, caso ela deixasse a casa e voltasse a viver com os pais.

Os domínios do homem estendem-se até mesmo à identidade da mulher, hábito bastante comum em que a mulher não pertence a si mesma, sendo sua identidade associada ao homem, primeiramente ao pai e, após casada, ao marido. Sendo assim, Belonísia era vista na comunidade, inicialmente, como “Belonísia de Zeca Chapéu Grande”; e, após o casamento, como “Belonísia de Tobias” (Idem, p.116).

Ainda sobre a relação do casal, conforme o tempo passava, as reclamações de Tobias aumentavam. No entanto, mesmo insatisfeito com qualquer coisa que Belonísia fizesse ou deixasse de fazer, ele não reclamava dela sexualmente, continuava a “usar” seu corpo para satisfazer-se.

Nesse ponto, de acordo com o discurso memorialístico da narradora, é perceptível que ela vivia em uma relação abusiva, claramente marcada pela dominação masculina. A personagem se submetia a tais ações e “deixava aquela mágoa morrer no peito, mormente

quando ele erguia a roupa antes de dormir para entrar em mim. Ele dormia, roncava, não reclamava da mulher deitada, então ficava quieta por dentro, como se estivesse tudo bem” (Idem, p.116). O marido sequer a chamava pelo nome, apenas se dirigia a ela com o termo genérico “mulher”, evidenciando não apenas a falta de intimidade ou intenção de tê-la, mas também o apagamento do sujeito e sua identidade, passando para o patamar de objeto. Para Belonísia, fica claro que, em sua condição de esposa, ela era apenas meio para satisfação sexual do marido e a realização dos trabalhos domésticos.

Na narrativa, Tobias pode ser considerado como a representação e materialização do machismo, um dos mecanismos por meio da qual o patriarcado é alimentado. Belonísia era privada de tudo, da fala, do nome, do desejo e, até mesmo, do pensamento, já que Tobias a atormentava tanto que, em certos momentos, ela se sentia incapaz de organizar seus pensamentos: “mas ele nem queria me dar o direito ao pensamento naquele dia, berrava palavras violentas contra todos” (Idem, p.120).

Dessa maneira, todos os fatores mencionados, que envolvem o corpo de Belonísia e a relação de violência naturalizada no sexo com seu parceiro, contribuem para a construção do silenciamento de seu desejo, marcando, assim, um dos movimentos que estruturam a narrativa.

No entanto, no que tange à sexualidade e ao desejo, por meio das lembranças da narradora, é possível também observar o movimento de resistência performatizado por ela. Inicialmente, apenas por meio de sua postura frente ao comportamento do companheiro, a qual é acionada à medida em que se recorda da linhagem de mulheres à qual pertence e a partir da qual reconhece a sua identidade: “mas eu já me sentia diferente, não tinha medo de homem, era neta de Donana e filha de Salu, que fizeram homens dobrar a língua para se dirigirem a elas” (Idem, p.121). Essa postura a impede de ter um destino semelhante ao de Maria Cabocla, que além de outras formas de violência, ainda sofria maus tratos físicos do marido.

Ademais, é importante pontuar que entendemos que a construção da relação entre Belonísia e Maria Cabocla também marca o movimento da resistência ante a tentativa de silenciamento de sua sexualidade, tanto no sentido mais literal, sendo uma “desobediência” ao marido, quanto a essa aproximação, como em uma via interpretativa mais profunda, entendendo que o afeto nutrido por Belonísia em relação à amiga é uma forma de contraposição às relações heteronormativas, conforme afirma Bourdieu (2020, p.42).

No caso em que, como se dá nas relações homossexuais, a reciprocidade é possível, os laços entre a sexualidade e o poder se desvelam de maneira particularmente clara, e as posições e os papéis assumidos nas relações sexuais, ativos ou passivos principalmente, mostram-se indissociáveis das relações entre as condições sociais que determinam, ao mesmo tempo, sua possibilidade e sua significação.

Ao falar das relações de dominação histórica e socialmente construídas de homens sobre mulheres, Bourdieu (2020) afirma que, nesse jogo de poder, as relações homoafetivas podem ser vistas comopositoras às formas de poder entre os sexos, partindo da possibilidade de uma relação igualitária. Entendemos que a sexualidade de Belonísia, de certa forma, fica suspensa na narrativa e a possibilidade de uma relação homoafetiva de fato não se concretiza na narrativa, sendo apenas um vislumbre bastante sutil, proveniente das memórias da narradora.

O despertar do afeto e as nuances dessa relação vão sendo apresentados ao leitor, gradativamente, de forma bastante sutil e discreta. Em seu primeiro dia na casa de Tobias, recém-casada, a narradora Belonísia nos conta que precisa sair em busca de fogo, pois não encontrou na casa nada que pudesse acender o fogão. “Encontrei a casa de Maria Cabocla e foi de lá que trouxe a chama. [...] ela entendeu que eu queria fogo e me deu uma das achas que queimavam em seu fogão...” (Vieira Junior, 2019, p.113).

O fogo é um elemento simbólico e carregado de significações diversas, como vida, conhecimento, purificação e até destruição ou renascimento. No entanto, fogo também simboliza a paixão, pois, em sua origem, a técnica de obtenção desse elemento é realizada pela fricção entre dois elementos, em movimentos de vai e vem, o que também remete ao movimento sexual. Logo, num viés interpretativo mais simbólico, compreendemos que Belonísia também estava em busca desse fogo, porém não seria em sua casa que o encontraria, como vimos nas observações anteriores.

No decorrer da narrativa, percebe-se que Belonísia se torna refúgio para a personagem Maria, especialmente nos momentos de violência do marido contra ela e os filhos. Aos poucos, a narradora vai nos mostrando a preocupação e o afeto que sente por Maria Cabocla: “pensei em Maria Cabocla, que tinha ocupado meus pensamentos e minhas rezas antes de dormir” (Idem, p.122). Na passagem abaixo, Belonísia, ao relatar a feitura das tranças em seus cabelos, momento de maior intimidade e aproximação física entre elas, cria um mapa sensorial, por meio do uso da linguagem, permeado pela sutileza e afeto, margeando, em vários momentos, a sexualidade.

“E você que ficou viúva... que tristeza pode ser ficar desamparada, mas deve ser melhor que ficar como eu estou”, disse retirando o lenço de minha cabeça, quando *sentí uma onda quente percorrer o interior de meu peito*. Passou a mão sobre meu cabelo crespo, deixando que seus dedos se emaranhassem nele. *Senti um conforto que nunca havia sentido com o toque de qualquer pessoa.* (...) Recendia um cheiro de água doce, que bem conhecia, de seus poros. “Seu cabelo é muito preto, Belonísia. Nunca te vejo sem lenço.” Sem que voltasse meus olhos para encontrar os seus, *deixei que ela afundasse as mãos em mim*. Parou. Foi ao quarto para pegar algo. Passou a trançar o meu cabelo escorando o pente que desembaraçava os fios e fazia tranças rentes ao couro cabeludo. Por um instante *fechei os olhos para sentir melhor as pontas de seus dedos, que alternavam voltas entre falas e silêncios preenchidos apenas por sua respiração ofegante, em contraste com a minha*, que estava cada vez mais lenta, como se me preparasse para dormir. Quando terminou o penteado eu estava quase cochilando e senti o calor de seu corpo próximo à minha cabeça. Levei minhas mãos para sentir as formas do cabelo, já que não havia espelho, e sem querer encontrei a sua pele áspera. Caminhos se formaram no alto de minha cabeça e pareciam se moldar com a quentura que percorria meu corpo (Vieira Junior, 2019, p.147 – grifo nosso).

Os sentidos como tato, olfato e audição são acionados para o texto, remetendo às sensações de prazer, como a onda de calor que lhe percorre o corpo ao toque de Maria, bem como as sensações de conforto, nunca antes experimentadas, emanadas a partir dos dedos da amiga. Dessa forma, o trabalho realizado com a linguagem traz uma textura estética para a narrativa, pois, para além da marcação do afeto, ela também imprime uma sutil conexão entre o prazer e a sexualidade. Nota-se que a narradora se entrega por completo ao momento e desfruta de cada toque, estando alerta e perceptiva aos mínimos detalhes. Ao desfiar suas lembranças, Belonísia traz o corpo para a escrita, capturando, desde a mais tênue sensação das pontas dos dedos e de seus movimentos, até as falas e silêncios intercortados pela respiração, aludindo a um momento de completa entrega e afeto, abrindo inclusive fendas para interpretações diversas.

Os caminhos deixados na cabeça através da feitura das traças pelas mãos de Maria também podem simbolizar os diferentes rumos que a vida de ambas tomou. Os efeitos dessa troca de afetos permanecem em Belonísia, tanto no ato de preservar as tranças no cabelo, quanto na forma como ocupam os pensamento e sentidos dela: “Durante muito tempo depois daquela noite, fechei os olhos para tentar sentir de novo Maria Cabocla” (Vieira Junior, 2019, p.147). Em suas memórias, a narradora demonstra nutrir um sentimento sincero em cuidar da amiga, pois tinha vontade de protegê-la e “lavar suas feridas, de lhe dar de comer, [...] pensando em Maria machucada, sozinha com vontade de lhe agradar, de pentear os seus cabelos dessa vez, fazer uma trança” (Idem, p.151).

Como vimos, a sexualidade de Belonísia instiga no leitor uma certa curiosidade, pois, embora não se afirme nada na narrativa, também não se afasta a possibilidade de um

sentimento homoafetivo entre as personagens, ainda que não seja nomeado e tampouco se efetive.

A relação homoafetiva se apresenta como possibilidade de relação que se opõe às estruturas de poder e dominação impostas pela sociedade patriarcal, embora no romance, o destino da personagem seja a solidão afetiva. Esse fato é bastante comum na vida de mulheres negras, como aponta Pacheco (2013) em *Mulher Negra: afetividade e solidão*, obra baseada em pesquisa realizada com mulheres negras de Salvador. A autora afirma que a solidão afetiva da mulher negra é perpassada por vários marcadores sociais, como raça, gênero e classe. O corpo negro é marcado por diversas violências sociais e simbólicas, sendo entendido como um veículo de comunicação, que “traduz marcas culturais do lugar em que foi produzido, inscreve-se numa teia de significações, passeia e transita por campos variados” (2013, p. 312).

Em *Torto Arado*, por exemplo, além de Belonísia e Bibiana, cujas vidas se encaminham para desfechos de solidão afetiva, a personagem Donana também tem sua trajetória marcada por esse fator. Sem nos aprofundar nesse tema propriamente, mas mostrando os efeitos da solidão e da crença de que o fato de a mulher ter um companheiro é sinônimo de segurança, a narrativa nos apresenta os riscos desse pensamento e nos mostra a vulnerabilidade da matriarca e as consequências desencadeadas dessa ideia.

Ainda tratando dos movimentos que estabilizam a texto literário e do campo da sexualidade, há também a violência sexual, decorrente das escolhas e riscos que uma mulher corre ao decidir associar sua vida a um homem. Santa Rita Pescadeira narra que, em determinado momento, Donana, que já era mãe, viúva por duas vezes e sem o filho mais velho para ajudá-la, ao sentir-se sozinha, decide compartilhar sua vida e sua casa com um novo trabalhador.

O homem que, no início, é descrito como aparentemente gentil, não é nominado e pouco se sabe sobre ele, pois Donana “esqueceu o nome, impronunciável, o homem que nem o filho nem mais ninguém que não habitasse o casebre da Caxangá saberia da existência” (Vieira Junior, 2019, p. 239), refletindo a tentativa de esquecer sua passagem pela vida da matriarca. No entanto, as marcas dessa presença não seriam apagadas, tanto para Donana quanto para a filha Carmelita:

Carmelita andava arredia, chorosa pelos cantos da casa, ela percebia, mas não passava por sua cabeça nada do que havia visto. Quase não olhava para a mãe. Donana pensou que era ciúme de filha que não aceitava o novo companheiro. Mas se passou um ano, dois. Adentrava o terceiro. Os machucados que a filha escondia, como se estivesse boba de atenção esbarrando em tudo, caindo em

todo lugar. Tudo fazia sentido. Seu homem batia, maltratava, violava e ameaçava sua filha debaixo do seu teto com sua concordância? Carmelita implorou à mãe por perdão. A mãe que não conseguia mais olhar para a própria filha. A filha que agora queria ir embora de casa. Encontraria seu rumo como havia feito o irmão (Vieira Junior, 2019, p. 239-240).

Apesar da mãe notar o comportamento diferente da filha, não percebeu que algo tão cruel estava acontecendo com ela, e, ao descobrir o fato, Donana se viu paralisada diante dos abusos sexuais e ameaças a Carmelita pelo homem que ela permitiu adentrar sua casa e sua vida.

A cultura do estupro, como forma de dominação, é de tempos remotos. Segundo Lerner (2019), em situações de guerra ou disputa entre povos, o costume de estuprar as mulheres do grupo conquistado permaneceu como prática de guerra do segundo milênio a.C até os dias atuais. Isso porque tinha um impacto duplo sobre o grupo conquistado: além de desonrar as mulheres, representava também a castração simbólica dos homens que não podiam protegê-las. Para a autora, essa prática social tem resistido tanto ao progresso e às reformas humanitárias quanto às considerações éticas e morais mais sofisticadas.

Na narrativa, para sinalizar esse poder que o grupo dominante tinha frente ao dominado, temos a postura do sujeito que abusava de Carmelita, que, mesmo após ser descoberto, não se sente mal com a situação; pelo contrário, mostrou-se ainda mais forte diante das mulheres da casa, pois ele “não se redimiou: ficou mais forte, mandava em tudo, mandava na casa, tinha a mulher sob seu cabresto” (Vieira Junior, 2019, p.240).

O romance evidencia as diversas violências que tanto a filha quanto a mãe sofriram e que os rastros desse trauma na vida dessas mulheres seriam determinantes, pois a personagem Donana carregou consigo o sentimento de culpa até o fim de sua vida, vendo no semblante de cada criança o rosto de sua filha. Quanto à Carmelita, pouco se sabe o que lhe aconteceu na narrativa de *Torto Arado*, porém entendendo que o romance é parte de uma trilogia, podendo as personagens transitar por outros volumes, poderá aparecer posteriormente em outro romance. No entanto, até o momento, não se sabe muito a respeito do que aconteceu a essa personagem, mas depreende-se que ela também se sentia culpada, pois pedia perdão à mãe.

Para Saffioti (2015, p. 24), embora não haja motivos para a mulher se sentir culpada pela violência, haja vista que é uma vítima, “as mulheres são treinadas para sentir culpa. Ainda que não haja razões aparentes para se culpabilizarem, culpabilizam-se, pois vivem numa civilização da culpa”. Nesse sentido, tanto a mãe quanto a filha se sentiam

culpadas, a mãe entre outros fatores, por não sido capaz de proteger a filha da violência, e a filha por estar “envolvida” com o marido da mãe.

O trauma acompanhado da culpa fez com que a família se dividisse e Carmelita acabou indo embora. Ainda que a narrativa não destaque os efeitos do trauma em sua vida, sabe-se que todo abuso sexual deixa marcas profundas, pois “a magnitude do trauma não guarda proporcionalidade com relação ao abuso sofrido” (Saffioti, 2015 p.19), ou seja, vai além do tempo de duração da violência ocorrida, podendo durar a vida inteira. No caso da matriarca, a narrativa assinala que esses efeitos foram até o final de sua vida.

O tema da violência sexual também é abordado por Conceição Evaristo em vários de seus textos. Citamos *Becos da Memória* (2017), no qual, entre as diversas formas de violência que atravessam o corpo feminino negro, a história da personagem Fuizinha também abrange o estupro. De acordo com a narradora Maria-Nova, a personagem Fuinha cometia constantemente diversas agressões contra a esposa e a filha, ao ponto que o espancamento culmina na morte da mãe. Após o fato, além das agressões que Fuizinha já recebia, também passa a ser estuprada pelo pai.

Em ambas as narrativas, tanto Carmelita quanto Fuizinha não têm voz, pois não há sequer uma fala dessas personagens nas narrativas em questão. Elas representam a fragilidade e vulnerabilidade às quais as mulheres estão expostas em nossa sociedade. Em *Torto Arado*, o corpo violado de Carmelita e o silêncio imposto a ela, já que a personagem não tem falas e pouco se sabe dela, pode representar esteticamente o movimento de silenciamento do corpo feminino negro.

Em oposição a esse movimento, temos a ação performática da personagem Donana matando com as próprias mãos o homem que abusava de Carmelita. Assim, a faca que percorre toda a narrativa também realiza seu percurso no corpo do sujeito que violou sua filha, apagando a presença dele na narrativa.

Isso posto, na dimensão da sexualidade também encontramos o entrelaçamento dos fatores sociais como elementos estabilizantes da narrativa de *Torto Arado*, em que podemos visualizar “determinada visão da sociedade atuando como fator estético e permitindo compreender a economia do livro” (Candido, 2006, p. 24).

### **CAPÍTULO III**

## **O DISCURSO MEMORIALÍSTICO EM TERRITÓRIOS SIMBÓLICOS**

### 3.1 Corpo: espaço do sagrado e ancestralidade

*Havia beleza nos cantos que  
antecediam a aparição da  
encantada.  
(Itamar Vieira Junior)*

Ainda nos ocupando das relações tecidas entre literatura e sociedade, discutidas por Candido (2006), e das possíveis influências que uma pode exercer sobre a outra, *Torto Arado* traz para a cena a manifestação cultural e religiosa do Jarê.

Neste capítulo, seguiremos com a tópica da representação do corpo feminino negro, como materialização da memória, porém dando enfoque ao corpo, como instância do sagrado. Assim, faz-se necessário debruçarmo-nos, ainda que brevemente, sobre alguns aspectos do Jarê, a fim de traçarmos a relação estabelecida na narrativa entre o sagrado e o corpo, que se configura em corpo-memória. Os movimentos, mencionados no capítulo anterior, que estabilizam a narrativa também se fazem presente, entendendo a própria manifestação cultural do Jarê como sinalizador de resistência.

O Jarê é uma religião de matriz africana que está circunscrita à Chapada Diamantina. Segundo o antropólogo e pesquisador Gabriel Banaggia (2015), essa manifestação religiosa foi elaborada por mulheres africanas nagôs escravizadas e levadas para a região, apresentando um hibridismo religioso, devido à fusão de vários elementos das culturas indígena e africana e, também, do catolicismo.

A palavra *jarê*, conforme a pesquisa de Banaggia, tem origem iorubá e significa “quase cair ao solo” ou “cortar através”, sendo esses sentidos bastante importantes por estarem associados a aspectos do culto. No entanto, há ainda uma outra alternativa de que “jarê seja uma corruptela de “njale”, nome de uma cerimônia de caçadores que habitavam regiões, que hoje, são Nigéria e Benim” (2015, p.11).

Levando em conta que “a literatura como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais” (Candido, 2006, p. 20), em *Torto Arado* (2019), não apenas encontramos o Jarê e a presença dos encantados por todo o romance, mas, também, a voz narrativa é concedida à entidade Santa Rita Pescadeira em *Rio de Sangue*.

Dessa forma, a narradora ecoa a voz da resistência de um povo, trazendo a história, o sofrimento e a tradição do povo negro que, ao ser destituído de seus espaços originários, precisou resistir e sobreviver, criando novas raízes na Chapada Diamantina. Sendo assim, é possível perceber que não apenas a presença da entidade sinaliza o movimento de

resistência, mas também a própria instância narrativa, uma vez que “a voz do narrador constitui a única realidade do relato. É o eixo do romance” (Tacca, 1983, p.65). Essa narração, por ser de uma entidade, também exigirá outra percepção e entendimento para além da racionalização proposta pela tradição, uma vez que o ponto de partida é outro.

Nesse sentido, recorro às autoras Oliveira e Caimi (2022), que destacam um aspecto relevante sobre a perspectiva da narradora Santa Rita Pescadeira. Isso porque a narradora, ao transcender os limites do tempo e do espaço na narrativa, rompe a linha da origem e do fim, apresentando uma perspectiva em que, por meio da voz, a linguagem é figurada como potência criadora, pois “seu conhecimento suspende os sentidos da técnica e da racionalização, reforçando os poderes da imaginação” (2022, p. 06). Assim, o elemento social, no caso a manifestação cultural do Jarê e seus desdobramentos, dentro da matéria da narrativa não é apresentado apenas como referência ilustrativa, mas pode ser visto “como fator da própria construção artística” (Candido, 2006, p.16).

Nas memórias das narradoras Bibiana e Belonísia, a cultura do Jarê aparece como parte de suas identidades, pois suas vidas são permeadas por esses saberes, formando, assim, uma das bases na qual o feminino se arquiteta no romance, uma vez que a memória habilita o indivíduo a captar e compreender o mundo, conferindo-lhe sentido (Candau, 2016).

Bibiana nos conta que cresceu em meio às crenças dos seus pais e da avó, mencionando que “os objetos, os xaropes de raízes, as rezas, as brincadeiras, os encantados que domavam seus corpos, tudo era parte da paisagem do mundo em que crescíamos” (Vieira Junior, 2019, p.59). Assim sendo, o Jarê não se resume apenas ao culto religioso em si, mas permeia os afazeres e a forma como as pessoas daquela comunidade lidam com a natureza e com o outro no cotidiano.

Em sua pesquisa de doutorado, Banaggia (2015) explica que, antes de tudo, o Jarê é considerado uma festividade, e a manifestação das entidades místicas, que permeiam o universo nos corpos dos presentes, é considerada o fenômeno mais característico dos jarês<sup>24</sup>. Essas entidades são “chamadas – nem sempre de modo completamente intercambiável – de santos, orixás, guias, encantados ou, aquela que é sua designação mais comum, caboclos” (2015, p. 158). No romance *Torto Arado*, a denominação predominantemente utilizada para se referir às entidades é o termo encantado/a.

---

<sup>24</sup> Esse termo, segundo o antropólogo Banaggia (2015), é utilizado tanto para a religião quanto para as cerimônias/cultos, podendo, assim, ser flexionado no plural.

Isso posto, compreendemos que um dos principais objetivos das festividades é a produção de um espaço apropriado para que ocorra a incorporação dos encantados, uma vez que estes “precisam estar presentes com alguma frequência no mundo terreno, em contato com o solo, para ser reverenciados e alimentados, dançar, cantar suas cantigas, transmitir suas mensagens, ouvir pedidos, realizar curas” (Idem, p. 196).

Le Breton (2007) afirma que a existência é corporal. Essa asseveração vai ao encontro do papel desempenhado pelo corpo, tanto na própria manifestação do Jarê, quanto na narrativa, uma vez que para materializar-se no mundo físico, a entidade Santa Rita Pescadeira precisa do corpo do outro. Ela aparece pela primeira vez na narrativa por meio das memórias de Bibiana, durante uma festa de Jarê na casa de seu pai, Zeca Chapéu Grande. Ao se anunciar como a encantada, os presentes mostravam questionamentos quanto à real existência da misteriosa entidade que, até então, não conheciam e sobre a qual nem tinham ouvido falar.

Naquele momento, com a roupa rota que vestia, mas com um véu antigo e esgarçado lhe cobrindo a cabeça, ouvimos sua voz fraca, quase inaudível, entoar uma cantiga, “Santa Rita Pescadeira, cadê meu anzol? Cadê meu anzol? Que fui pescar no mar”. A encantada, apesar da idade de dona Miúda, dava giros hábeis na sala, ora como se jogasse uma rede de pesca no meio de todos, ora correndo em evoluções como um rio em fúria. Alguns presentes pareciam estar perplexos e querendo desvendar o mistério da aparição. Outros sorriam, talvez incrédulos, achando que a velha Miúda havia enlouquecido e precisasse dos cuidados de meu pai” (Vieira Junior, 2015, p. 80).

De acordo com Banaggia (2015, p. 300), quanto mais uma entidade é reverenciada, mencionada e rituais são realizados em sua homenagem, “maior será sua força pessoal e de modo mais determinante ela existirá em meio aos adeptos do jarê”. Em entrevista<sup>25</sup>, Itamar Viera Júnior, ao falar sobre a narradora Santa Rita Pescadeira, alega ter sido marcado pelo esquecimento de uma entidade que, dentro da tradição do Jarê, no passado havia sido tão importante.

Embora as tradições possam ser alteradas com o tempo, trazer a entidade para a narrativa foi uma forma de garantir sua lembrança, resgatando-a por via ficcional. Quanto a isso, Candido (2006, p. 34), ao tratar das relações entre o artista, a obra e o grupo, afirma que são as forças sociais as responsáveis por dizer se uma obra vai ou não se tornar um bem coletivo. No entanto, o artista, sendo um possível intérprete da sociedade em sua

---

<sup>25</sup> Entrevista concedida pelo escritor ao jornalista Daniel Vila Nova e veiculada no dia 10 de dezembro de 2020 pelo portal Uol.

obra, na tentativa de corresponder às necessidades coletivas, utiliza-a “como veículo das suas aspirações individuais mais profundas”.

Voltando à primeira aparição de Santa Rita Pescadeira, as festas de Jarê podem ser vistas como “momentos propícios à comunicação mais direta de pessoas com as entidades de outrem, durante as incorporações” (Banaggia, 2015, p.309). Ou seja, é possível que os presentes queiram falar diretamente com alguma entidade e vice-versa. Esse ponto é bastante relevante na narrativa, uma vez que é, nesse momento, que a encantada Santa Rita Pescadeira se comunica inicialmente com Bibiana.

Conforme mencionado anteriormente, a entidade está além do tempo e do espaço, conceitos que dentro da narrativa vão exigir uma ampliação do campo de referência tradicional e da forma como concebemos esses elementos. Dessa maneira, a encantada concede a Bibiana informações que, a princípio, parecem desconexas com a narrativa, não aparentando sentido algum para a personagem. No entanto, as palavras sussurradas: “vai de filho”, “correr o mundo a cavalo”, “de seu movimento virá sua força e sua derrota” (Vieira Junior, 2019, p.81), as quais estão intimamente relacionadas à trajetória da protagonista, desenhando o caminho que será percorrido por ela ao longo da narrativa.

Outro ponto a ser observado, ainda que tratemos especificamente do Jarê, é a centralidade do corpo na narrativa, que reflete a posição que este ocupa dentro da cosmovisão das religiões de matriz africana. Em sentido geral, o corpo deixa de ser “fator de individualização”, conforme visão ocidental; e passa a operar como elemento de ligação entre mundo espiritual e material. Assim, o corpo se configura como território do sagrado e conexão entre o homem e os encantados.

Percebemos que o conceito de sagrado e sua simbologia podem variar de acordo com cada cultura. Por exemplo, uma definição que comumente encontramos é que o sagrado está em oposição ao profano<sup>26</sup>, concepção que marca, de modo geral, uma visão europeia e ocidental. No entanto, parece-nos que essa abordagem não dá conta de abranger a diversidade dentro do universo das religiões de matriz africana, especificamente em relação ao Jarê, presente na narrativa em estudo. Por essa razão, faz-se necessário buscar outras abordagens.

Nas sociedades em que a tradição judaico-cristã não opera, o conceito de sagrado e da própria religião pode ter perspectivas diferentes. Por exemplo, nas sociedades afro-religiosas, as quais têm “no centro de suas dinâmicas sociais, manifestações culturais que

---

<sup>26</sup> Abordagem discutida por Mircea Eliade em sua obra *O Sagrado e o profano* (1992).

abrangem mais percepções sobre o sagrado do que uma trivial relação de seguir doutrinas em momentos específicos da vida” (Evangelista, 2019, p. 35). Ou seja, o sagrado não se refere a um momento específico, mas pode ser visto como algo que permeia o próprio modo de existir e estar no mundo.

Em sua pesquisa sobre as religiões afro-brasileiras, Evangelista (2019, p. 36) afirma ainda que o termo religião, conforme as sociedades ocidentais o concebem, é desconhecido pelos povos Yorubas, sendo esse conceito também tensionado nas religiões afro-brasileiras. Por exemplo, não há uma figura diabólica em oposição à divindade, nem mesmo a noção de pecado, que também é inexistente. Sendo assim, a relação com o sagrado das sociedades afro-religiosas é semelhante à concebida pelas sociedades Yorubas, pois ambas “entendem a religiosidade e não a religião, sendo essa religiosidade parte integralizada do ser e o sentido do sagrado está contido intrinsecamente em suas dinâmicas sociais”.

Na narrativa *Torto Arado*, a partir da perspectiva sagrada do Jarê, as relações entre as personagens com a própria natureza, as práticas culturais e os rituais sagrados estão intimamente relacionados. Sendo assim, nosso intento é pensar o sagrado como experiência mediada pelo corpo. Na passagem, a seguir, por exemplo, em que Santa Rita Pescadeira conta sobre a sua relação com Miúda, é possível observar a sacralidade do corpo.

Santa Rita Pescadeira montou o corpo de Miúda para dar um sentido às suas forças, que se esvaíam sem os filhos. As saias de Miúda giravam na casa do curador. Os braços de Miúda se agitavam como a correnteza do rio da lama. Ela lançava uma rede para apanhar as desgraças da vida dos presentes e levar para o fundo das águas. Nessas horas, éramos uma só. Sentia o conforto de estar abrigada num corpo de mulher forte. Também era mulher-peixe dentro de outra mulher-peixe. Seus pés se movimentavam como nadadeiras e a raposa uivava na noite em que dançava (Vieria Junior, 2019, p. 225).

A encantada Santa Rita apresenta-se ao universo por meio do outro, utilizando o corpo da personagem Miúda, também chamado de “cavalo”. Essa é a maneira pela qual a encantada se pronuncia e se comunica com o mundo. Elas compartilham o mesmo corpo, e é, nessa relação, que Santa Rita e Miúda tornam-se apenas uma, “uma mulher-peixe dentro de outra mulher-peixe”. É, através desse corpo, que a voz da entidade se torna resistência e que se realiza a manifestação de um saber ancestral, que liga todas as outras mulheres a seus antepassados, trazendo memórias, alegrias e as dores de seus antecedentes. Dessa forma, corporeidade também se constitui como elemento político.

Zumthor (2007), ao retomar as ideias apresentadas por Dell Hymes, afirma que a performance se insere em um contexto cultural e situacional, em que ela surge como “um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. Algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos” (2007, p. 31). Consequentemente, compreendemos que, na narrativa, a performance do corpo também pode ser vista como esse fenômeno, que é produzido durante as cerimônias do Jarê, e que encontra lugar no contexto da comunidade de Água Negra, fenômeno que também ultrapassa o senso comum dos acontecimentos da ficção, como é o caso da atuação da entidade Santa Rita Pescadeira.

Na passagem do romance, o corpo feminino negro é apresentado como receptáculo da entidade, trazendo o sagrado para a cena. O corpo de Miúda está em performance, seus movimentos corporais simbolizam o lançamento das redes de pesca, a encantada tenta capturar o sofrimento dos presentes e levá-lo para longe, pois “o sofrimento era o sangue oculto a correr nas veias de Água Negra” (Vieria Junior, 2019, p. 247).

Retomando os movimentos que estabilizam a narrativa, assinalados no capítulo anterior, compreendemos que a própria manifestação cultural do Jarê na narrativa figura o movimento que sinaliza a resistência em oposição às forças culturais dominantes. Segundo Fernandes (2019, p. 294), a resistência “não se localiza no eixo estagnado de uma tradição, mas na performance do corpo pela sobrevivência”. Assim, o corpo na narrativa, que se apresenta em constante “debate com o mundo”, traz para o texto suas subjetividades, bem como suas práticas tradicionais, sociais e culturais.

Em consonância com a asseveração acima, Le Breton (2007, p. 44) afirma que a memória de um povo, de uma comunidade não se encontra somente nas “tradições orais e escritas, ela se constrói também na esfera dos gestos eficazes”. Em outras palavras, o conceito de memória também pode ser estendido à presença corporal, uma vez que é, por meio dos gestos, ações e de sua performance que ela marca sua identidade e presença no mundo. Assim, a materialização da memória e a performance do corpo estão correlacionadas, conformando-se em corpo-memória.

O conceito de corpo-memória é explorado por Fernandes (2019, p. 296), ao discutir a poética da resistência, literatura e performance no contexto da América Latina, onde afirma que o corpo é um acontecimento, o debate com o mundo. O autor observa ainda que o corpo-memória pressupõe “condições presenciais capazes de engendrar esse debate em suas motivações sociais, históricas, geográficas ou de estados psicológicos –

pelo estímulo à reação corporal”. O corpo, assim, não é algo inerte, ele age e apresenta um processo de significação sobre o mundo, o qual resulta em resistência.

Vejamos um trecho em que a performance do corpo é trazida para a narrativa durante um Jarê em homenagem a Santa Barbara:

Havia beleza nos cantos que antecederiam a aparição da encantada, e muito mais encanto quando meu pai deixava o quarto dos santos para dançar ao som dos atabaques, no meio da sala. [...]  
Dali, do quarto quente dos santos que rescendia a suor e alfazema, Zeca, que agora abrigava Santa Bárbara, vestia a saia vermelha e branca, engomada com todo zelo por dona Tonha, e com o rosto encoberto sob o adê lustroso, ornado de contas vermelhas que recobriam a face. *Saiu empunhando a espada* de madeira feita por ele mesmo. A espada, pequena, *cortava o ar com seus movimentos ágeis*. «Ê, Santa Bárbara, virgem dos cabelos louros, ela vem descendo com sua espada de ouro», a audiência batia palmas e cantava em coro, seguindo o tocador de atabaque. *Enquanto os homens aceleravam o toque, Santa Bárbara se agitava em seus passos e giros*. Duas mulheres arriaram no chão, com os olhos semicerrados e *movimentos que anunciavam a chegada de mais Santas Bárbaras*. Foram conduzidas para o quarto por minha mãe e dona Tonha para que pudessem colocar suas vestes também (Vieira Junior, 2019, p. 64, grifos nossos).

Nesse trecho da narrativa, a narradora Bibiana recria, no corpo do texto, o ambiente característico dos jarês<sup>27</sup>, a partir de uma narração que produz efeitos conectados com as sensações corporais através do som dos atabaques, do cheiro de suor e alfazema, do calor emanado dos corpos e velas que enchem a sala.

Na passagem transcrita, a encantada Santa Barbara toma o corpo do curador Zeca Chapéu Grande. Este, devidamente ornamentado, dança ao som do atabaque e com sua espada, habilidosamente, corta o ar, impulsionado pelas palmas e pelos cantos dos presentes. Por meio da performance do corpo, o curador recria experiências ancestrais que, para além da performance estética, representam a força política e resistência cultural da comunidade. Logo, o corpo do curador não deve ser lido apenas como um corpo em performance, mas, também, como um corpo-memória, pois carrega nele características muito específicas de ser e estar no mundo, marcando sua identidade.

O corpo-memória, quando em performance, conforme passagem ilustrada, oportuniza a ressignificação e atualização da memória na construção e relação com o mundo, sendo impulsionado por suas motivações sociais, históricas e culturais. Coadunam em performance do corpo-memória tanto a forma como esse corpo assinala a resistência, quanto a criatividade para se reinventar e se comportar no mundo.

---

<sup>27</sup> Percepção obtida a partir das descrições de Banaggia, em sua tese de doutorado.

Vale ressaltar que o conceito de corpo-memória também se aplica às performances das personagens, apontadas no capítulo anterior, pois também marcam seu processo de resistência, por meio de suas motivações sociais e históricas. No entanto, preferimos aprofundar esse conceito sob a ótica da dimensão cultural, uma vez que toda a festividade e cultura do Jarê também implicam a performance dos corpos, enquanto receptáculo do sagrado.

Sem o intento de nos aprofundarmos no assunto, é importante pontuar que, embora o corpo em questão seja um corpo masculino negro, a encantada que se manifesta é Santa Barbara, Iansã, uma entidade cultuada e ornamentada com vestes femininas. Isso gera um desconforto na personagem Zeca Chapéu Grande, pois ele precisa emprestar seu corpo a uma entidade feminina. Ele nem mesmo permitia que as roupas da encantada ficassem em sua casa, pois “se envergonhava de ter que deixar as calças que honravam a sua posição de liderança na fazenda como pai espiritual, e vestir saias, emprestando seu corpo a uma mulher” (Vieira Junior, 2019, p.63).

Nesse sentido, nos reportamos às ideias relativas ao papel do homem e da mulher, discutidas por Bourdieu (2002), nas quais ele afirma que, do ponto de vista que associa sexualidade e poder, “a pior humilhação, para um homem, consiste em ser transformado em mulher” (2002, p. 43). No caso do curador, ele se preocupava com as conotações que poderiam surgir ao emprestar seu corpo à Santa Barbara, uma vez que ele era uma liderança, tanto espiritual, quanto entre os trabalhadores na fazenda.

Isso posto, compreendemos que a resistência, identificada como um dos movimentos que estabilizam a narrativa, também é marcada pela manifestação cultural do Jarê, por meio da performance dos corpos das personagens. Essas personagens, não apenas marcam sua presença no mundo, mas também as entidades que permeiam a toda narrativa.

### **3.2 Território: extensão dos corpos e experiências sagradas**

*A terra era seu tesouro, parte de  
seu corpo, algo muito íntimo.  
(Itamar Vieira Junior)*

A citação acima, embora direcionada à protagonista Belonísia, traduz a relação de intimidade que as personagens de *Torto Arado* estabelecem entre a terra e seus corpos.

Ao considerar as significações do corpo e as estratégias que a narrativa apresenta para que o corpo-memória se torne visível, é importante mencionar que o sagrado em associação com o corpo não se deve somente enquanto fenômeno de incorporação, conforme demonstrado, mas também nas interações com o meio, sobretudo com a terra. Em outras palavras, pensar o sagrado, como experiência mediada pelo corpo, na narrativa, vai além de entendê-lo como receptáculo das entidades, pois a terra é entendida como a extensão dos corpos das personagens, sendo esse fator também assinalado por Le Breton (2016), ao tratar da relação que algumas comunidades tradicionais de composição holística têm com o corpo, uma vez que ele é visto como totalidade do meio no qual determinada comunidade está inserida.

Ao tratar da relação do jovem Severo com a lavoura e de seus sonhos em cultivar a própria terra, a narradora Bibiana se surpreende com a ideia de que a terra poderia parir pessoas: “Havia sido parido pela terra. [...] Nunca havia pensado que tinha sido parida pela terra. A terra “paria” plantas e rochas. Paria nosso alimento e minhocas. Às vezes paria diamantes, escutava dizer” (Vieira Junior, 2019, p.72).

Na narrativa, diferentemente das gerações mais antigas, que eram gratas por poderem ficar em Água Negra, Severo representa a consciência política, a qual se dedica a compartilhar com os demais moradores. Sua luta é pelo direito de possuir a terra e, ao afirmar que é originário da terra, assim como os demais elementos exemplificados, entende-se que seu corpo não está separado da terra, mas que é extensão dela e território político.

Essa questão também é retomada na narrativa pela mãe das protagonistas, Salustiana. Embora a manifestação cultural do Jarê assinale a resistência, após a morte do curador, há uma diminuição das festividades, o que abre espaço para que outras manifestações religiosas apareçam na narrativa, como tentativa de silenciamento das crenças dos moradores de Água Negra. A então proprietária da fazenda, Estela, acompanhada de um pastor, vai à casa de Salustiana para convidar a família para um culto.

Após ouvir comentários a respeito do altar de santos que tinham em casa, Salustiana resolve manifestar sua indignação a respeito de muitas coisas, inclusive da possibilidade de serem retirados da terra, pois “aquela visita era parte da tormenta que sofriam havia tempos, para constrangê-los, até não sobrar mais nada” (Vieira Junior, 2019 p. 229). Em seu discurso, a personagem utiliza o mesmo argumento, entendendo-se como parte da terra e esta parte dela, conforme a passagem abaixo:

[...] Fui parida, mas também pari esta terra. Sabe o que é parir? A senhora teve filhos. Mas sabe o que é parir? Alimentar e tirar uma vida de dentro de você? Uma vida que irá continuar mesmo quando você já não estiver mais nesta terra de Deus? [...]Sou mãe de pegação deles. Assim como apanhei cada um com minhas mãos, eu pari esta terra. Deixa eu ver se a senhora entendeu: esta terra mora em mim”, bateu com força em seu peito, “brotou em mim e enraizou.” “Aqui”, bateu novamente no peito, “é a morada da terra. Mora aqui em meu peito porque dela se fez minha vida, com meu povo todinho. No meu peito mora Água Negra, não no documento da fazenda da senhora e de seu marido. Vocês podem até me arrancar dela como uma erva ruim, mas nunca irão arrancar a terra de mim” (Vieira Junior, 2019, p. 229-230).

Na passagem transcrita, percebemos a performance do corpo de Salustiana. A personagem sai da postura de aceitação das supostas autoridades da fazenda para uma de questionamento e resistência. Como mulher, mãe e avó, ela se coloca frente aos poderes, financeiro e religioso, para defender a terra, entendendo que esta faz parte do que a compõe. Assim, seu corpo se configura como extensão do território, pois mediante a relação que tem com a terra, a personagem não se vê estando na terra, mas como sendo parte dela. Desse modo, o corpo também pode ser compreendido como corpo-território, visto que é território de conhecimento e ancestralidade.

Em *A sociologia do corpo*, Le Breton (2007, p.34) afirma que para o homem, seu corpo é o lugar e o tempo no mundo, “imerso na singularidade de sua história pessoal, numa espécie de homus social e cultural de onde retira a simbólica relação com os outros e com o mundo”. Assim, na narrativa, o corpo se apresenta como canal de mediação do homem com o mundo e, conseqüentemente, com a terra e o sagrado.

A narradora Belonísia ilustra a conexão íntima entre corpo, terra e sacralidade a partir das memórias que tem do pai Zeca Chapéu Grande, que demonstra estabelecer uma relação intrínseca com a terra. Nesse sentido, o sagrado é compreendido como experiência, sendo esta também mediada pelo do corpo.

(...) Aprendia que tudo era movimento – bem diferente das coisas sem vida que a professora mostrava em suas aulas. Meu pai olhava para mim e dizia: “O vento não sobra, ele é a própria viração”, e tudo aquilo fazia sentido. “Se o ar não se movimenta, não tem vento, se a gente não se movimenta, não tem vida”, ele tentava me ensinar. Atento ao movimento dos animais, dos insetos, das plantas, alumbrava meu horizonte quanto me fazia sentir no corpo as lições que a natureza havia lhe dado. Meu pai não tinha letra, nem matemática, mas conhecia as fases da lua. (...) Meu pai, quando encontrava um problema na roça, se deitava sobre a terra com o ouvido voltado para seu interior para decidir o que usar, o que fazer, onde avançar, onde recuar. Como um médico à procura do coração (Vieira Junior, 2019, p. 99-100).

Conforme o trecho acima, é possível perceber o corpo em atitude do sagrado, a partir de sua interação com a terra e a percepção sensorial relacionada ao ambiente. Assim, a memória se mostra orgânica, pois aprende-se que a terra e a natureza se sentem com o corpo. Essa sabedoria, transmitida por Zeca à sua filha, é um saber ancestral que não precisa ser mediado pela educação formal (letra-matemática), mas pelo corpo e pela presença, em sua relação com o seu entorno; nas observações e sensações corpóreas sobre a natureza. Ao ensinar à filha a se deitar na terra em busca do coração, Zeca Chapéu Grande coloca o corpo como mecanismo de interação e materialidade do sagrado.

Sabemos, por meio do discurso memorialístico da entidade Santa Rita, que a protagonista Belonísia, quando não era observada, fazia o mesmo que aprendera com o pai: deitava-se no chão e “tentava escutar os sons mais íntimos, dos lugares mais recônditos do interior da terra, para livrar o plantio da praga, para reparar as dificuldades e ajudar na colheita” (Vieira Junior, 2019, p. 254). Assim os “movimentos do corpo contribuem para a transmissão social do sentido” (Le Breton, 2007, p. 20) em que a memória e a identidade se fundem ao sagrado.

Compreendemos, portanto, que o corpo feminino negro e sua relação com o sagrado na narrativa em estudo configura-se em corpo-memória, na medida em que se apresenta, na forma como se relaciona com o mundo e o território do qual faz parte, na tentativa de marcar e garantir seu espaço e identidade, por meio dos saberes ancestrais que carregam consigo, e, principalmente, pela forma sacralizada que se volta para a terra, entendendo-a como extensão de seus corpos e, conseqüentemente, parte de sua identidade.

### **3.3 Do corpo físico ao corpo do texto**

*Sobre a terra há de viver sempre o  
mais forte.  
(Itamar Vieira Junior)*

Ainda tratando dos movimentos que estabilizam a narrativa, recorreremos mais uma vez a Candido (2006) que, ao propor o seu método de análise literária, afirma que na relação entre literatura e sociedade, é necessário sair dos aspectos sociológicos e históricos, bem como da histórica sociologicamente orientada, com o intuito de alcançar uma interpretação estética que assimile a “a dimensão social como fator de arte” (2006, p. 17).

Nesse sentido, voltemos novamente nossa atenção ao discurso memorialístico da encantada Santa Rita Pescadeira. Isso porque acreditamos que ele se apresenta como fator de arte, contribuindo para a economia textual. Para além dos movimentos da voz narrativa mencionados, a encantada também lança mão de uma outra estratégia, na qual se dirige diretamente<sup>28</sup> às protagonistas Bibiana e Belonísia, apresentando um retrospecto da vida das personagens, trazendo para o corpo do texto os detalhes da rotina e da vivência de ambas, assim como seus desafios e fortalezas. A entidade denota ainda um olhar bastante afetivo sobre as personagens. Nesse sentido, é perceptível que Santa Rita renuncia à neutralidade do narrar frente aos acontecimentos, pois o que vemos não é apenas a transição de terceira para primeira pessoa, como percebido ao longo de *Rio de Sangue*, mas em sua fala dirigida às protagonistas, ela demonstra que não é imparcial e que se comove com as dores de ambas.

No caso de Bibiana, sua fala evoca tanto a presença de Severo quanto sua ausência, realçando o sofrimento e as circunstâncias de seu assassinato, pois lhe foi retirado “o companheiro que havia lhe dado do que continha em si” (Vieira Junior, 2019, p. 241). Nesse monólogo direto, é como se a entidade lesse as sensações, emoções e pensamentos da personagem, tecendo comentários a respeito destes e enfatizando a violência e a sensação de ameaça eminente diante de qualquer coisa que lhe fizesse lembrar da morte do marido, como uma sombra que persiste a lhe acompanhar “a cada movimento da noite” (Idem, p. 241).

Na leitura dos gestos e pensamentos de Bibiana, é possível entrever a culpa e as dúvidas que povoam a imaginação da personagem sobre o que poderia ter feito para evitar a morte do marido. A entidade também relembra o trabalho realizado por Bibiana na escola com as novas gerações, a respeito de identidade, reconhecimento e consciência de classe, bem como da compreensão do preconceito racial e suas possíveis motivações.

Outro ponto a ser destacado refere-se à menção das mãos de Bibiana, que amanheciam doloridas e feridas, necessitando de cuidados, pois chegavam a sangrar “como as chagas do Senhor dos Passos crucificado. Como as mãos do seu povo. Como as mãos dos antepassados. Mãos que ajudaram a sobreviver, que forjaram o alimento e encantos ao manejar folhas e movimentá-las pelo corpo necessitado” (Idem, p. 244). Ao

---

<sup>28</sup> Esse movimento narrativo de primeira para segunda pessoa, configurando uma fala direta com o outro, também pode ser visto na narrativa de Ana Maria Gonçalves, *Um defeito de Cor* (2006), em que, na narração da personagem Kehinde, há essa movimentação, pois, a partir de um determinado ponto, a narradora passa a dirigir-se diretamente ao filho. Outro exemplo é *O avesso da pele* (2020), de Jeferson Tenório, cujo romance é dirigido ao pai, utilizando-se da segunda pessoa para proferir um discurso direto na confecção da história do pai, por meio de “retalhos” memorialísticos.

comparar os ferimentos das mãos de Bibiana com as chagas de Jesus, somos remetidos à ideia do sacrifício por uma causa maior, conforme ênfase dada pelo Cristianismo sobre o simbolismo acerca da morte de seu Profeta, O qual morre para a salvação da humanidade. Além disso, os ferimentos nas mãos da protagonista também remetem aos sofrimentos de seus ancestrais. São as mesmas mãos que também fazem os movimentos de cura, e que “forjaram a defesa e a justiça quando possível. As mãos que o curador deixou na cabeça de seus filhos” (Vieria Junior, 2019, p. 244).

Santa Rita se dirige à Belonísia por meio de um discurso também carregado de afetividade e sutilezas. É pela voz da encantada que ficamos sabendo que a protagonista, quando criança, gostava de cantar para Santa Bárbara e ao Velho Nagô, durante as noites de Jarê. Porém, ela teve seu “canto desfeito”; e, como consequência, todos os seus outros sentidos foram intensificados, mais do que em qualquer outra pessoa. Assim se tornou capaz de ouvir os sons mais sutis, e seu corpo podia perceber a vibração vinda da natureza. Foi inclusive, por intermédio dessa relação com a natureza, que ela conseguia aplacar a solidão do silêncio, pois “a mata a fez forte e sensível, ainda menina, para reconhecer o movimento do mundo” (Vieira Junior, 2019, p. 245).

Em sua argumentação, a entidade menciona o desconforto que Belonísia sentiu ao lado de Tobias, sinalizando que esse fora o erro que ela desejava suprimir de suas lembranças. No entanto, também foi por meio dele, ainda que involuntariamente, que a faca de Donana retornou para suas mãos, faca pela qual ainda mantinha o mesmo fascínio e que serviu para se defender e proteger Maria Cabocla, a pessoa quem lhe despertou afetos.

A entidade também traz, em sua fala, a presença do arado, instrumento com o qual os mais antigos trabalhadores conduziram com suas mãos para semear a terra. Assim, o arado aparece como “portador de uma linguagem sem tradução. Sua mensagem é imprecisa; a história que ele conta é incompleta, interrompida pelos traumas sociais de uma nação invisível” (Oliveira e Cami, 2022, p. 04). Nesse ponto, Santa Rita, novamente, traz a imagem das mãos ao texto, associando-a, principalmente, ao trato da terra e à relação que se tem com ela. No entanto, também aponta para outras finalidades, pois “as mesmas *mãos* que lavram a terra de onde se levanta a vida, poderiam ser o amparo ou o fracasso de toda uma luta” (Vieira Junior, 2019, p. 245, grifo nosso).

Antes de prosseguirmos, é importante lembrar a constante imagem da onça, visualizada pela matriarca Donana na narrativa, como um aviso do que estaria por vir. Porém, não se tratava da mesma onça que protegeu o curador Zeca Chapéu Grande,

durante o seu período de loucura. Ao contrário, era de um outro tipo, um animal que também ficava à espreita dos moradores de Água Negra, sendo representada por Salomão, que havia fechado o cerco para os moradores, piorando ainda mais a difícil situação em que viviam. Além disso, podemos entrever que Salomão estaria envolvido no assassinato de Severo. Conclui-se, portanto, que essa não era uma onça qualquer, visto que representava a ameaça ao futuro dos moradores e ao direito de permanecer na terra.

Voltando ao trecho da narrativa que mencionávamos, anteriormente, além do envolvimento afetivo perceptível no olhar de Encantada para as personagens, também é possível constatar um certo tom de convencimento ou até justificativa das ações realizadas mediante a incorporação em Bibiana e Belonísia. Entendendo que Santa Rita Pescadeira, como entidade, tem uma relação com o tempo de forma diferente da qual o concebemos, é como se o discurso memorialístico, nesse trecho da narrativa, ficasse suspenso, dando espaço para a fala direta às protagonistas.

Na narrativa, mais do que a proteção dos seus, responsabilidade comumente atribuída a algumas entidades e santos, a encantada toma para si a responsabilidade de fazer justiça. A estratégia da fala direta esbarra no tom de convencimento ou, até mesmo, de chamamento/convocação, pois implica a ação e a intervenção nos acontecimentos, por meio do corpo das protagonistas, para além do tradicional espaço das festas do Jarê.

Diante da presença da ameaça a qual Salomão representava, a encantada traz para o plano ficcional a conhecida frase “fazer justiça com as próprias mãos”. Por isso, a imagem das mãos gradativamente ganha espaço no texto narrativo. As mãos figuram o elo entre o passado e o futuro de seu povo. A encantada toma o corpo das irmãs para que a justiça seja feita, e coube a Bibiana usar suas próprias mãos para “abrir o caminho”, uma vez que “seus braços fortes estavam prontos para abater a caça” (Vieira Junior, 2019, p. 260). A escolha da palavra “caminho” também é bem simbólica, podendo apresentar diversos sentidos, desde a feitura da cova na terra, às atividades com as crianças como professora e, até mesmo, os caminhos que foram desencadeados em decorrência de suas ações, enquanto a entidade tomava seu corpo.

Quanto à Belonísia, competia-lhe a exploração dos espaços de Água Negra, conhecendo todos os detalhes, pois “sua memória se tornou um mapa das trilhas e caminhos que conformavam seu lugar” (Vieira Junior, 2019, p. 248). Segundo a encantada, Belonísia se consumia pelo que fizeram a sua família, “pelo que poderiam fazer, pelo que queriam retirar de todos” (Vieira Junior, 2019, p. 248), por isso coube a ela o golpe final no abate da onça.

Descortina-se, assim, que, na narrativa de Itamar Vieira Junior, o passado não pode ser esquecido, mas deve andar de mãos dadas com o futuro, pois para que este seja melhor, é fundamental o reconhecimento e a lembrança do passado histórico. Entende-se, também, que, em relação a esse passado, existe uma enorme dívida com o povo negro e inúmeras injustiças cometidas ao longo da história, as quais devem ser corrigidas.

No caso de *Torto Arado*, a entidade Santa Rita Pescadeira lança mão da estratégia narrativa para evocar, por meio da memória, um passado ancestral que não pode ser esquecido, e faz uso da performance do corpo das protagonistas, uma vez que “performance é reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade” (Zumthor, 2007, p. 31), contribuindo assim para aquilo que acredita ser justo, dentro do jogo de forças e poder, no qual as personagens estão envoltas.

Diante da análise, até aqui, é possível conceber que a incorporação de Santa Rita Pescadeira nas protagonistas e o uso de seus corpos, dentro do contexto mencionado e para além da sacralidade do corpo, representa o movimento de resistência, o qual estabiliza o texto, conforme discorreremos. No entanto, ao pensar no tecido narrativo do romance, entendemos que a forma como Santa Rita Pescadeira conduz sua narração e utiliza as estratégias narrativas, a partir da linguagem artística, também evidencia a resistência. Desta forma, temos o fator artístico, por meio da narração, entrelaçado à dimensão social/cultural, ou seja, a performance da entidade, o que contribui para economia do texto.

Compreendemos, ainda, que a representação estética em uma obra literária é também uma representação política, pois, “ao enunciar a presença de um corpo em performance, a obra literária aclarará um modo de existir e um comportamento social” (Fernandes, 2019, p. 304). O corpo feminino negro, representado em *Torto arado*, configura-se também em corpo-memória, pois traz consigo as experiências relacionadas ao sagrado, conforme mencionado, a cultura de uma comunidade e sua relação com o outro, apresentando um modo de existir que atualiza e reedita a história oficial pela voz dos quilombolas.

A narrativa nos mostra ainda que a literatura permite a tecitura de um “corpo” muito maior, tecido pelas memórias e vivências dos ancestrais, um corpo marcado por diversas cicatrizes, pois foi (e continua sendo) atravessado pelas diversas formas de violência e opressão. No entanto, é um corpo que, por “lembrar” e resistir, reinscreve-se no mundo, por meio da sua profunda e sagrada conexão com a terra, na preservação das

danças e ritos do Jarê, na vivência cotidiana e nas relações com o outro, e, sobretudo, reinscreve-se nessas circunstâncias por se reconhecer e ser presença no mundo.

## CONCLUSÃO

O corpo é o palco para todas as experiências, uma vez que é por meio dele que o indivíduo marca a sua presença e experiência o mundo, conforme observa Le Breton (2007). Sob tal perspectiva, em nossas análises, mais do que compreender o corpo como um organismo vivo, composto por tecidos, buscamos, de igual modo, observá-lo a partir de outros prismas, sobretudo o da apreensão sistemática de um tempo histórico. Ora, partindo dos pressupostos teóricos justapostos no decorrer desta pesquisa, juntamente com as análises literárias empreendidas, demonstramos que o corpo ocupa a centralidade em *Torto Arado*, sendo por meio dele e de sua performance que o feminino é estabelecido no romance. E, justamente, por se apresentar como elemento central, é nele que são estabelecidas as conexões entre memória, identidade e a terra.

Inicialmente, tornou-se essencial compreender que o corpo, embora pareça óbvio<sup>29</sup>, não o é; mas, caracteriza-se como uma construção simbólica e imaginária. Sua significação é uma elaboração intimamente influenciada pelo contexto social e cultural da sociedade na qual está inserido, uma vez que é produto dela. Sendo assim, as análises foram direcionadas sob a perspectiva de compreender a representação desse corpo, que é feminino, negro e subalterno<sup>30</sup>, por meio do discurso memorialístico, fio esse que perpassa e costura toda a narrativa em questão. Isso porque o romance é orquestrado pelas vozes das narradoras, Bibiana, Belonísia e Santa Rita Pescadeira, as quais entrelaçam o passado e o presente no jorro enunciativo engendrado na obra. As três narradoras, ao apresentarem as suas perspectivas, em primeira pessoa, compartilham a experiência subjetiva do corpo feminino negro, no entanto, sem ignorar as questões sociais imbricadas nesse contexto.

Conforme destacado por Candau (2016), a memória está diretamente associada à construção da identidade, e assim a percebemos no romance, tanto no nível individual quanto no coletivo, pois é a memória que alimenta a identidade, não o contrário. É, ainda, segundo o estudioso, por meio das narrativas, que a memória é posta em ação, criando, para tanto, os sentimentos de pertencimento e identidade. Outrossim, ao levarmos em conta as postulações de Ricoeur (2007), compreendemos que a memória, além de estar relacionada ao tempo e ao espaço, implica também corporeidade, pois é inscrita no corpo, sendo este o ponto de partida para as nossas experiências.

---

<sup>29</sup> Le Breton in *Antropologia do corpo*.

<sup>30</sup> Portanto, intercortado pelos marcadores sociais de gênero, classe e raça.

A narrativa tem o seu início assinalado pelo acidente com a misteriosa faca da avó Donana, ainda na infância das narradoras. Evento este que marca e altera o curso da vida das irmãs, pois ambas se ferem com o objeto, ao passo que Belonísia tem a língua decepada pelo fino e violento aço cortante. A faca, “responsável” pelo silenciamento de Belonísia, corta a narrativa por inteiro. Consequentemente, a presença desse objeto ganha outros contornos e significados, abrindo um leque de significações na obra, dentre os quais destacamos, especialmente, a aproximação da faca com a imagem fálica.

De modo a compreender a relação entre o corpo feminino negro e os seus desdobramentos, bem como outros fatores sociais, apoiamo-nos nas postulações de Antonio Candido. A se crer no autor, o diálogo entre literatura e sociedade é tecido há muito tempo, e, nessa paisagem, algumas abordagens privilegiam o traço social sobre o literário, enquanto outras dão enfoque à forma e estrutura do texto. No entanto, é digno de nota que o autor de *Vários Escritos* (1995), por exemplo, consegue mediar tal questão. Em seu ensaio *Crítica e sociologia* (2006), o estudioso, ao abordar a relação entre a obra e o seu condicionamento social, propõe, como método de análise literária, a observação dos temas sociais, não apenas como elemento externo, mas de forma a enxergar o modo como as funcionalizações sociais podem contribuir para a economia do texto, tonando-se, portanto, internos à economia geral do livro.

Dessa forma, ao pensar sobre o corpo feminino negro em nossa sociedade, é necessário levar em consideração o nosso passado escravocrata. Importa aqui lembrar que o Brasil foi um grande império escravista, tendo a sua economia baseada no tráfico negreiro, bem como no trabalho escravo, sendo, inclusive, um dos últimos países a abolir esse sistema. Diante desse fato, compreendemos que o nosso país é regido por um sistema patriarcal com raízes em experiências potencialmente racistas. Tais fatos históricos deixaram marcas profundas na forma como a nossa sociedade contemporânea está organizada, o que afeta diretamente a vida das mulheres negras, sobretudo quando observamos as suas vidas marcadas por diversas formas de opressão, afetadas, inclusive, pelos marcadores sociais de gênero e raça, entre outros.

Em face do exposto e analisando as conotações simbólicas que a imagem da faca suscita, compreendemos que, em *Torto Arado*, o corte da língua da personagem Belonísia apresenta-se como uma metáfora do silenciamento do corpo feminino negro, pois o sistema patriarcal racista é uma das formas de dominação que não apenas silenciam, mas violentam mulheres negras em nossa sociedade, uma vez que há pouquíssimos espaços para que as suas vozes sejam ouvidas, ou pelo menos registradas.

Na história literária brasileira<sup>31</sup>, embora as personagens femininas negras estivessem presentes nas ficções, por muito tempo foram relegadas ao papel de objetos, desprovidas de voz e subjetividades. No entanto, convém lembrar que, desde a tradição, é perceptível que há movimentos em direção à abordagem humanizada dessas personagens. Nesse sentido, Maria Firmina dos Reis marca a literatura de nosso país não apenas como a primeira romancista brasileira, mas também como a primeira a dar a voz e, literalmente, dimensão literária, a uma personagem negra. Nesse domínio, a potência iniciada por Reis chega em nossa contemporaneidade como uma das várias tendências de nossa literatura, ou seja, representando os pontos silenciados pela história e pela voz de personagens subalternos.

Em *Torto Arado*, assim como ocorre a tentativa de silenciamento do corpo feminino negro, também são apresentadas, por meio da performance enunciativo-discursivas do corpo, as estratégias de resistências frente ao silenciamento. Essa resistência é demonstrada, inclusive no próprio corpo do texto, uma vez que a voz narrativa é concedida a uma personagem desprovida de fala, já que Belonísia teve a língua arrancada pela faca. Para realçar ainda mais esse traço no texto, o segundo capítulo, justamente narrado por ela, é também o mais longo da narrativa.

Ao construir o romance sob uma arquitetura oposta aos padrões hegemônicos do fazer literário, Itamar Vieira Júnior subverte uma paisagem narrativa já gasta e cansativa, sobretudo quando apresenta uma sucessão de vozes narrativas de personagens femininas quilombolas – sob o espelho estilhaçado do silenciamento vocal e social –, fechando esse ciclo com a presença corpórea e sinestésica de uma entidade encantada. Essa última, por sua vez, desafiando as lógicas de ordenamento temporal e espacial

Ainda sobre as relações tecidas entre literatura e sociedade existentes em *Torto Arado*, além da narração da encantada Santa Rita, toda a narrativa é permeada pelo universo cultural do Jarê, expandindo, assim, a representação do corpo feminino negro para outros territórios simbólicos. Como consequência, o corpo também é apresentado, por meio das incorporações, como materialização da memória sob o enfoque do sagrado, configurando-se, então, como um território que conecta os seres humanos aos encantados.

Além disso, por meio do discurso memorialístico das narradoras, percebemos que o Jarê é parte de suas identidades, visto que as suas vidas e relações sociais são permeadas por esses saberes. No enredo, o sagrado, como experiência mediada pelo corpo, ultrapassa

---

<sup>31</sup> Ao nos referirmos às representações ficcionais da mulher negra na literatura brasileira, citamos, ao longo da pesquisa, apenas algumas obras a partir do XIX.

o entendimento como receptáculo das entidades, sendo necessário compreendê-lo como um todo, inclusive na relação com a própria terra, que, aqui, figura como extensão do corpo. Assim, a cosmovisão do Jarê pode ser entendida como elemento que assinala a resistência, tanto pelas incorporações quanto pela forma como as personagens se relacionam com a terra, ambas mediadas pela cartografia sinuosa e arenosa do corpo.

Retomando Candido, no que diz respeito ao conceito de redução estrutural, cujo social pode ser visto como fator que contribui para a economia do texto, concluímos que, em *Torto Arado*, o silenciamento histórico do corpo feminino negro – metaforizado pelo corte da língua –, pode ser entendido como um traço que mobiliza a narrativa, assim como as estratégias de resistência desse corpo frente à tentativa de silenciamento. Dessa forma, a narrativa é regida e estabilizada por ambos os movimentos, tanto o silenciamento quanto a resistência.

Nessa arquitetura poética de representação e encenação performática do romance, entendemos que corpo e memória consagram a narrativa de Itamar Vieira Junior. E, ainda, que entre voz e silêncio, o corpo feminino negro, em *Torto Arado*, ao se configurar como estatuto da linguagem, comunica muito mais do que a mera presença de um organismo vivo. O corpo, em *Torto Arado*, é, sobretudo, o anúncio de uma voz e, não obstante, de uma forma de ser e estar no mundo bastante específica. Nota-se, na procissão de lembranças textualizadas no romance, corpos que enunciam por si só, carregando, para tanto, tradições e saberes que são ressignificados e traduzidos – por meio da performance dos corpos de sujeitos-personagens históricos – na cultura e na memória ancestral das quais são construídos.

No universo fabular de Itamar Vieira Junior, Narração e Reparação equilibram e, ao mesmo tempo, ultrapassam o signo do silenciamento. E, nesse caminho, a faca, que antes silenciava, parece agora cortar os galhos de uma paisagem moral e enviesada, abrindo caminhos para novas e genuínas representações sociais em nossa literatura.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2009, p. 55-73.
- BANAGGIA, Gabriel. **As forças do Jarê: religião de matriz africana da Chapada Diamantina**. Rio de Janeiro: Garamond, 2015.
- BARRETO, Lima. **Contos completos de Lima Barreto**. Organização e Introdução Lília Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BARRETO, Lima. O destino da Literatura. **Revista Souza Cruz**, n. 58-59, out. /nov. 1921.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.
- BORGES, Tânia Cristina Souza. **Entre venturas e entraves: a resiliência da forma realista na representação dos pobres em três estreias contemporâneas**. 2023. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.8.2023.tde-250920023-150920> Acesso em: 28 fev. 2024.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 18.ed.Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.
- BOSI, Alfredo. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia da Letras, 2002.
- CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. Trad. Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Editora Contexto, 2016.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CHEVALIER, Jean; GHEEBRANT, Alan. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 16 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- CRUZ, Eliana Alves. **O crime do Cais do Valongo**. Rio de Janeiro: Malê, 2018.
- CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Gênero**. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DUARTE, Eduardo de Assis. **A capoeira literária de Machado de Assis**. Machado de Assis em linha. São Paulo, Ano 2, n. 3, jun. 2009. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/28-critica-de-autores-masculinos/1019-a-capoeira-literaria-de-machado-de-assis-eduardo-de-assis-duarte>>. Acesso em 10 fev. 2024.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

EVANGELISTA, Lázaro de Oliveira. **Religião de Matriz Africana/Afro-brasileira: Lócus de resistência, acolhimento e educação**. 2019. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/200101/001102404.pdf>. Acesso em: 15 set. 2023.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2021.

FERNANDES, Frederico Garcia. Corpo-memória e a poética da resistência. Apontamentos sobre literatura e performance na América Latina. In: SIDNEY, Barosa; DENNYS, Silva-Reis (Org.). **Literatura e outras artes na América Latina**. Campinas: Pontes, 2019, v.1, p. 295-322.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Trad. Maria Thereza da Costa Alburquerque e J. A Guilhon Alburquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

GAMA, Luiz. **Primeiras trovas burlescas e outros poemas**. Edição preparada por Lígia Fonseca Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Coleção Poetas do Brasil).

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

GONZAGA, Tomás Antônio. Marília de Dirceu. In: PROENÇA FILHO, GONZAGA, Tomas Antônio. **A poesia dos inconfidentes: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p. 571-708.

GONZALES, Leila. **A mulher negra na sociedade brasileira**. In: Madel T. Luz (Org.). *O Lugar da mulher: estudos sobre a condição feminina na sociedade atual*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982, p.87-104.

HALL, Stuart. O Ocidente e o Resto: Discurso e Poder. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**. Volume 56, p.314 a 36. mai./ago. 2016. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/30023> Acesso em 20 fev. 2024.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de Despejo**: diário de uma Favelada. São Paulo: Edição Popular, 1960.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo**. 4. ed. Trad. Fábio Creder Lopes. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

LE BRETON, David. **Sociologia do corpo**. 2 ed. Trad. Sônia M.S. Fuhrmann. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

LENER, Gerda. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. Trad. Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.

MARTINS, Leda Maria. O feminino corpo na negrura. **Revista de Estudos de Literatura**. Belo Horizonte, v. 4, p. 111 – 121. Outubro de 1996.

MIRANDA, Fernanda R. **Silêncios prescritos**: estudos de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006). Rio de Janeiro: Malê, 2019

NOGUEIRA, Isildinha Baptista. **A cor do inconsciente**: significações do corpo negro. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2021.

NORO, Natália Souza. **Arar o ensino de literatura a contrapelo**: Torto Arado e seu potencial para o letramento literário. 2022. 96f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123156789/48962>. Acesso em: 28 fev. 2024.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de; CAMI, Claudia Luiza. Imaginário afro-ameríndio e utopia política em Torto arado. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea JCV**, v. 3, p. 1-9, 2022.

OVIDIO. **As metamorfoses**. Trad. David Gomes Jardim Junior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.

PACHECO, Ana Cláudia Lemos. **Mulher negra**: afetividade e solidão. Salvador: ÉDUFBA, 2013.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. São Paulo: Montecristo Editora, 2021.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Gênero, patriarcado, violência**. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Já se mete a colher em briga de marido e mulher**. **Revista São Paulo em Perspectiva**, n. 13, v. 4, 1999, p. 82-91.

QUEIROZ, Rachel de. **O quinze**. 77 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Lima Barreto**: triste visionário. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SHAKESPEARE, William. **Tito Andrônico**. Trad. Beatriz Viegas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2009.

SILVA, Meire Oliveira. Torto arado: fendas no tempo em rios de memórias. **Revista de Letras**, v. 23, n. 42, p. 113-120, 2021.

SOUZA, Marcio. **Mad Maria**. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. 2 ed. Coimbra, Portugal: Livraria Almedina, 1978.

VIERA JUNIOR, Itamar. **A desigualdade, seja do passado ou do presente, passa pela terra**. Revista Gama. Entrevista concedida a Daniel Vila Nova. Gama, 10 de dezembro de 2020. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/formato/conversas/a-desigualdade-seja-do-passado-ou-do-presente-passa-pela-terra/> Acesso em: 10 ago. 2023.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Doramar ou a odisseia**: Histórias. São Paulo: Todavia, 2021.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Salvar o fogo**. São Paulo: Todavia, 2023.

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

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

CANDIA, Luciene. CABRAL, Rayssa D. Marques. (Orgs.) **Torto Arado**: Perspectivas críticas. Catu, BA: editora Bordô-Grená, 2022.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2 ed. São Paulo: Casac & Naify, 2007.